

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ROGÉRIA OLÍMPIO DOS SANTOS

FRANCISCO DE HOLANDA E A ARTE DA PINTURA

JUIZ DE FORA

2011

ROGÉRIA OLÍMPIO DOS SANTOS

FRANCISCO DE HOLANDA E A ARTE DA PINTURA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História, Cultura e Poder, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes.

JUIZ DE FORA

2011

ROGÉRIA OLÍMPIO DOS SANTOS

FRANCISCO DE HOLANDA E A ARTE DA PINTURA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História, Cultura e Poder, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes – Orientador

Profa. Dra. Angela Brandão – Presidente

Profa. Dra. Cristiane Maria Rebello do Nascimento – Membro Externo

Aos amores da minha vida: Júlia e
Frederico.

AGRADECIMENTOS

São tantos a quem agradecer que fica desde já o pedido de perdão àqueles que ficarem de fora.

Pai, mãe, minha caminhada é fruto e consequência do caminho percorrido por vocês. Não tenho como agradecer, a não ser dizendo que são merecedores de todo amor e toda gratidão. Obrigada.

Virgínia, Daniela, Andréa, Cyntia e Maria Eduarda, mais do que irmãs e sobrinha, companheiras de toda a vida... incentivo de todos os dias. Amo vocês. Obrigada.

Frederico e Júlia, por todas as horas dedicadas à pesquisa e não a vocês, por todo o apoio, incentivo, amizade e amor. Obrigada.

Ao Sr. Antônio e Concebida, sem vocês teria sido muito mais difícil. Obrigada por me ajudar com minha princesa.

Ao Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes por ter me apresentado o Francisco de Holanda e por me guiar nesta trajetória. Obrigada.

À Prof^a. Dr^a. Ângela Brandão pelas sugestões, pela leitura, pelas críticas e principalmente pela gentileza de todos os momentos. Obrigada.

À Prof^a. Dr^a. Cristiane Maria Rebello Nascimento por aceitar fazer parte deste trabalho e por ter contribuído de forma única ao crescimento deste. Obrigada.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História por tudo que fizeram por mim, pelo auxílio na pesquisa e pelo valor de cada aula. Obrigada.

À Ana, secretária do programa, que tantas vezes atendeu aos meus pedidos de socorro e pela gentileza. Obrigada.

Aos amigos e colegas Angelita, Francislei e Renato, pelos comentários, sugestões e principalmente pela amizade. Obrigada.

Aos meus amigos e colegas do Colégio Estadual Coronel Antônio Peçanha pelo apoio, incentivo à retomada dos estudos e confiança. Obrigada.

Aos professores do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora e em especial ao Prof. Adson Vargas, por me acompanhar no início do caminho da pesquisa em História. Obrigada.

A todos que passaram pela minha vida e a marcaram de tal forma que hoje sou quem sou. Aonde quer que estejam, muito obrigada.

*Ó santa e divina pintura! quando poderei eu
acabar de dizer de ti o que sinto, e o que dizer
se pode? Creio que na terra não és contente
de ser louvada, mas somente no lume de teu
louvor, que é o sumo e imortal Deus!*
Francisco de Holanda. Da pintura antiga.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar o tratado de arte *Da Pintura Antiga* escrito pelo português Francisco de Holanda na década de 30 do século XVI. Nesta obra Holanda estuda a arte da pintura, sua origem e seus objetivos, quem é o pintor e como deve ser a sua formação e quais os preceitos a serem observados ao se executar uma pintura. A presente dissertação foi redigida a partir da pesquisa das relações existentes entre Holanda e outros tratadistas de arte do período – em especial Alberti e Gáurico – e da antiguidade – Plínio e Vitrúvio. Foram analisadas também as relações de Holanda com o círculo humanístico da cidade de Évora e com o círculo frequentado por Holanda quando da sua estadia em Roma, do qual resultou a escrita do *Da Pintura Antiga*.

Palavras-chave: Francisco de Holanda. Maneirismo. Tratados de Arte.

ABSTRACT

This Work intends to analyze the treatise of art *Da Pintura Antiga* written by the portuguese Francisco de Holanda in the 30s of the XVI century. In this work Holanda studied the art of painting, its origins and its goals, who is the painter and how it should be your training and what precepts to be observed by executing a painting. This dissertation was written from the research of the relationship between Holanda and other treatises authors of art of the period – especially Alberti and Gaurico – and the antiquity – Plínio and Vitruvio. We also evaluate the relations between Holanda and the humanist circle of Évora and the circle frequented by Holanda when their stay in Rome, which resulted in the writing of *Da Pintura Antiga*.

Keywords: Francisco de Hollanda. Mannerism. Treaties of Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. *Estátua de Apolo, no Belvedere*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 9, face anterior. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
2. *Estátua de mulher ou deusa: Urânia Farnese*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 10, face anterior. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
3. *Grupo escultórico: Laocoonte e seus filhos*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 9, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
4. *Alegoria (sibila Eritreia, de Miguel Ângelo)*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 11, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
5. *Estátua de “Cleópatra”, nos jardins do Vaticano*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 8, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
6. *Estátua equestre de Marco Aurélio*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 7, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
7. *Ninfa caçadora, relevo helenístico*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 12, face anterior. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
8. *Onze estudos de calçado clássico, ou sandálias*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 16, face posterior, ou verso, parte inferior da página. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
9. *Sandálias de imperador romano, em bronze*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 29, face anterior, parte inferior da página. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.

10. *Estátua colossal de imperador. Em Barletta*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 8, face anterior. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
11. *Os cavalos de São Marcos, em Veneza, Porta de São Marcos*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 43, face anterior. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
12. *Cabeça de leão*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 17, face anterior, parte superior da página. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
13. *Porta (ou janela) de ordem dórica*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 46, face anterior. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta e lápis branco. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
14. *Porta (ou janela) de ordem jônica*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 46, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta e papel previamente pintado. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
15. *Porta (ou janela) jônica em Gênova*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 47, face anterior. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta e lápis branco. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
16. *Porta rústica-coríntia, de Fortaleza*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 47, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
17. *‘Coluna salomônica do templo de Jerusalém’, numa capela do Vaticano*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 5, face anterior. Desenho à pena com sépia. Biblioteca do Mosteiro do Escorial.
18. *Cristo no túmulo*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 51, face posterior, ou verso. Biblioteca Nacional de Madrid.
19. *Ângelus Domini (O Anjo do Senhor)*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 87, face posterior, ou verso. Biblioteca Nacional de Madrid.
20. *O Primeiro Dia da Criação: Fiat Lux*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 3, face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.
21. *O Segundo Dia: Criação do Firmamento*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 4, face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.

22. *O Terceiro Dia: Criação da Terra e do Mar*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 5, face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.
23. *O Quarto Dia: Criação dos Luzeiros*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 6, face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.
24. *O Quinto Dia: Criação dos Animais*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 7, face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.
25. *O Sexto Dia: Criação do Homem*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 8, face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.
26. *O Sétimo Dia: Repouso de Deus com Sabedoria*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 11 face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.
27. *Francisco de Holanda dando De Aetatibus Mundi Imagines à malícia do tempo, sob a presidência das três virtudes teologais*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 89, face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.
28. *O Juízo Final*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 59, face anterior. Biblioteca Nacional de Madrid.
29. *Juízo Final*. Miguel Ângelo Buonarroti. Afresco no altar da Capela Sistina.

SUMÁRIO

1 Introdução	12
2 Francisco de Holanda e o contexto histórico de Portugal nos séculos XV e XVI	18
2.1 Humanismos e humanistas em Portugal	28
2.2 O Maneirismo	38
2.3 Francisco de Holanda e a tratadística da arte	41
3 A arte da pintura segundo Francisco de Holanda	47
4 O pintor, sua formação, sua identidade	80
5 Os preceitos da pintura antiga	105
Conclusão.....	142
Bibliografia	146
Anexo	150

1 INTRODUÇÃO

Francisco de Holanda foi pintor, arquiteto, medalhista, desenhista, decorador e tratadista. Nasceu em Lisboa no ano de 1517, filho do pintor e iluminador Antônio de Holanda. Foi através das relações estabelecidas entre este e seus comitentes que Francisco conseguiu ser colocado, quando ainda adolescente em Évora, como moço de câmara do Infante D. Fernando e depois do Cardeal Infante D. Afonso, ambos irmãos de D. João III. Ocupou este lugar até partir para a Itália.

Do reinado de D. Afonso V até as primeiras décadas do século XVI a cidade de Évora abrigou a corte portuguesa. Seguindo os passos da corte os principais fidalgos do reino transferiram-se para essa cidade, fazendo com que lá florescesse uma rica produção artística e uma intensa atividade literária influenciada pelo pensamento humanista. Em Évora, junto aos humanistas eborenses que frequentavam a corte, Francisco passou sua juventude.

Em 1537 sob o reinado de D. João III, Francisco de Holanda viajou à Itália integrando a comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas, com o objetivo de estudar a arte da pintura na Itália renascentista. Como integrante de uma embaixada de uma grande potência marítima da época, foi permitido a ele o acesso aos ambientes nobres e religiosos não só de Roma como da Espanha – país por onde a comitiva transitou.

Sua viagem durou dezoito meses, período em que produziu uma série de desenhos, os quais foram organizados posteriormente num álbum conhecido como *Álbum de Desenhos das Antigualhas*. Este álbum é um livro composto por 118 páginas desenhadas que retratam lugares, costumes e obras de arte relacionadas de alguma forma com o que Holanda entendia por ‘pintura antiga’. Dedicado a D. João III teria passado deste para o Infante D. Luís e depois para D. António Prior do Crato, filho do Infante. Pelo fato de ter sido encontrado na Espanha acredita-se que tenha sido confiscado por Filipe II juntamente com os outros bens do Prior em 1580. Hoje se encontra na Sala Máxima da Biblioteca do Mosteiro do Escorial, localizado no município San Lorenzo del Escorial, província de Madrid. Por este motivo também é conhecido como o *Album do Escorial*.

O mais importante, porém, nesta viagem, foi a série de anotações feitas por Holanda utilizadas posteriormente na confecção de seus tratados de arte. O primeiro deles recebe o título *Da Pintura Antiga* e engloba dois tratados 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.

No núcleo que trata da arte da pintura, Holanda situa-a numa visão teocêntrica, depois esboça uma definição da mesma, caracteriza o que é a ‘pintura antiga’ e suas regras, faz um ensaio histórico sobre a origem, decadência e renascimento da pintura e uma apologia da tradição católica do culto das imagens. Ao tratar do artista percebem-se nas entrelinhas alguns dados autobiográficos disfarçados, assim como reflexos da mudança do estatuto do pintor em Portugal neste período. A maior parte do livro, porém, é dedicada à obra da pintura, em que ele discorre sobre os preceitos da pintura divididos em três categorias: invenção ou idéia, proporção ou simetria e decoro ou decência. Trata também das diversas modalidades do que ele chama pintura e que engloba a própria escultura e arquitetura.

Enquanto o *Da Pintura Antiga* traz o arcabouço teórico defendido pelo autor, *Diálogos em Roma* pode ser considerado a exemplificação da doutrina da pintura antiga. Pode ser entendida como uma obra com fundo histórico, pois além de ter sido esboçada durante a estadia de Holanda em Roma, relata diálogos entre personagens conhecidas da vida cultural e social romana do período, tais quais o artista florentino Miguel Ângelo Buonarroti; Vitória Colonna, marquesa de Pescara; Lattanzio Tolommei; Frate Ambrosio di Siena; Diogo Zapata; D. Júlio de Macedônia; Valério de Vicenza, entre outros. O modelo seguido por Holanda na escrita deste tratado é *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, dedicado a D. Miguel da Silva.

Esta segunda parte do tratado foi considerada durante muito tempo como uma das mais completas fontes para se entender o pensamento de Miguel Ângelo e por esse motivo é a parte mais conhecida e pesquisada do tratado. Sua utilização enquanto documento histórico é atualmente questionada. As pesquisas mais recentes mostram que o formato do diálogo era muito utilizado naquele período, e personalidades famosas eram colocadas como personagens deste gênero de escrita, como um recurso para se conferir autoridade aos preceitos defendidos pelos autores. Mas o contato estabelecido entre Holanda e o círculo frequentado por Miguel Ângelo em Roma é inegável.

Os livros *Da Pintura Antiga* e *Diálogos em Roma*, juntamente com o *Do Tirar Polo Natural*, um pequeno tratado sobre o retrato, constituem o lote mais antigo de escritos literários de Francisco de Holanda. O original manuscrito deste lote se encontrava em Madrid no final do século XVIII em posse de D. José Calderón, cavaleiro de S. João de Jerusalém e oficial de uma Companhia das Guardas de Corpo Reais. Deste passou à posse de Diogo de Carvalho e Sampaio, amigo do primeiro, Encarregado de Negócios de Portugal em Madrid, que o emprestou ao Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, enviado pelo Governo português a Madrid para procurar documentos no ano de 1790. Ao encontrar o lote citado

acima fez dele uma cópia manuscrita que hoje se encontra na Academia das Ciências de Lisboa. O manuscrito original desapareceu, apesar de constar ainda a sua existência em 1873.

De um segundo lote de escritos fazem parte *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da ciência do desenho*. São dois pequenos tratados sobre urbanismo e desenho. Holanda recebeu autorização para publicá-los, mas não chegou a fazê-lo. Destes foram preservados os manuscritos originais, concluídos em 1571.

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 Cesárea 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.

O *De Aetatibus Mundi Imagines* foi encontrado sem identificação de autoria – havia somente a referência de que se tratava de uma obra executada por um português – na Biblioteca Nacional de Madrid. Em 1953 o Dr. Francisco Cordeiro Blanco identificou-a como sendo de autoria de Francisco de Holanda, o que foi confirmado pelos Dr. João Couto e Dr. Sánchez Cantón. É também conhecido como *Livro das Edades do Homem* – título atribuído por Francisco de Holanda ao seu álbum.

Protegido durante o reinado de D. João III, Holanda passou por um período difícil durante a regência do cardeal Infante D. Henrique já que a Inquisição condenava as idéias neoplatônicas, muitas delas presentes em sua obra. O livro *Da Ciência do Desenho* foi condenado pelo Frei Bartolomeu Ferreira que fez correções ao manuscrito censurando as referências ao neoplatonismo. O conceito de *Idea* e palavras como ‘incriada’ e ‘infusão’, utilizados por Holanda com a intenção de se referir tanto ao caráter divino percebido por ele na arte da pintura, como para exaltar a figura do pintor eram pontos passíveis de condenação pela Contra Reforma. Apesar do desagrado da Igreja, Holanda conseguiu os favores de D. Sebastião e posteriormente Felipe II da Espanha, que tomou conhecimento do artista graças ao embaixador espanhol D. Juan de Borja. A proteção de Felipe II durou até a morte do artista em 1584.

O período que Holanda viveu em Évora, os contatos estabelecidos por ele, o ambiente humanista que se respirava então nesta cidade naquela época, são responsáveis em grande parte pelos apontamentos percebidos na obra de Holanda no que diz respeito à produção de influência italianizante, aos questionamentos em relação à condição do artista na sociedade e à importância da arte da pintura em si. Eis o motivo de iniciarmos esta dissertação com um breve histórico do panorama cultural de Portugal nos séculos XV e XVI.

Este primeiro capítulo trata do contexto histórico em que se encontrava Portugal no período do Renascimento, abordando neste sentido as convulsões sociais e econômicas enfrentadas não somente por esse país, mas por todo o continente e que culminaram no campo religioso no Concílio de Trento e na instauração da Contra-Reforma. Trata ainda dos contatos estabelecidos entre Portugal e Itália, principalmente no que se refere à ‘importação’ de modelos artísticos e das ideias humanistas. É analisado também o ambiente cultural vivido na cidade de Évora e como todos esses elementos influenciaram na formação de Francisco de Holanda.

O segundo capítulo trata da arte da pintura. Nele é feita a análise do que Holanda entende como sendo a arte da pintura e do que ele considera como sendo a pintura antiga. Esta é descrita como aquela que segue os preceitos da antiguidade clássica, ou seja, o modo grego de pintar. Holanda distingue a pintura antiga, encontrada na Itália e defendida por ele, daquela feita no tempo dos antigos reis de Portugal, que ele entendia como sendo ‘velhices’. Em virtude do combate dos reformistas às pinturas e imagens nas igrejas, Holanda busca na Idade Média as justificativas dadas pelos teóricos católicos para a utilização das imagens como meio de ensino da fé católica aos iletrados, mesmo que a arte produzida pelo próprio Holanda não seja dedicada a este grupo e sim aos intelectuais humanistas. Holanda busca no naturalista romano Plínio, o Velho, autor da *História Natural* – um compêndio de trinta e sete volumes sobre as ciências antigas dedicado ao futuro imperador Tito Flávio – as informações referentes à história da pintura na antiguidade. Plínio aborda as artes figurativas por sua característica de transformação material, entende-as como uma natureza ilusória reinventada dentro da natureza real que já continha em essência a natureza ilusória desvelada pelo homem.

O terceiro capítulo contempla o pintor. Holanda considera o escultor, poeta e pintor florentino Miguel Ângelo Buonarroti o exemplo do artista ideal e acredita que a Itália produz melhores pintores que em outras partes do mundo devido à formação dada a estes. Estas questões e o estatuto social do pintor são abordados neste capítulo tendo, no entanto, como ponto de partida a concepção medieval da arte e do artista, uma vez que a organização dos

pintores em torno das corporações ainda era a forma mais comum de trabalho para os artistas portugueses durante o século XVI.

O último capítulo traz as informações referentes à obra da pintura em si. Neste, são abordados os conceitos e problemas levantados por Holanda com relação ao fazer artístico, ao modo de pintar na Itália, o modo grego. Este capítulo relaciona a obra de Holanda com os tratados de Alberti, Pompônio Gáurico e Vitrúvio. Pompônio Gáurico e Vitrúvio são citados por Holanda em sua obra enquanto tratadistas. Alberti, apesar de não ser citado por Holanda, foi escolhido para esta análise por ser o autor do primeiro tratado que discursa exclusivamente acerca da pintura e por ser possível perceber na obra de Holanda ressonâncias de temas e problemas abordados por Alberti.

Leon Battista Alberti nasceu em Gênova em 1404. Em 1428 formou-se em direito canônico pela Universidade de Bolonha. Por dificuldades financeiras chegou a abandonar o curso por um período, dedicando-se nesse intervalo a estudar Física e Matemática, disciplinas fundamentais para seus trabalhos futuros na arquitetura e nas artes. Em 1432 tornou-se prior de S. Martino em Gangalandi e em 1448 vigário do Borgo S. Lorenzo. Em 1434 partiu para Florença com o séquito de Eugênio IV e lá, renovada a amizade com Brunelleschi, Donatello e outros artistas, impressionado com a renovação artística vivida pela cidade e mais seguro dos estudos e experiências artísticas e científicas iniciadas em Roma, escreve em latim o *De Pictura*, traduzindo-o posteriormente para o vernáculo e dedicando-o a Brunelleschi. Dividido em três livros que abarcam os conhecimentos do autor com relação aos rudimentos da arte, à pintura em si e ao pintor, *Da Pintura* é um dos tratados utilizados nesta dissertação para se buscar as relações entre a obra de Holanda e a arte italiana renascentista.

Pompônio Gáurico nasceu em Salerno por volta de 1482. Foi poeta, humanista, professor de Filologia da universidade de Nápolis. Conhecia o idioma grego e era autodidata no estudo das artes figurativas. Seu tratado *De sculptura* foi impresso pela primeira vez em Florença e apesar do sucesso limitado alcançado na Itália, teve grande difusão nos países germânicos, nórdicos e nos Países Baixos.

Marcus Vitruvius Pollio, pelas referências encontradas em sua própria obra, foi um *apparitor*, categoria influente de funcionários subalternos do poder romano. Contemporâneo de Júlio César e Otávio César Augusto dedicou a este último seu tratado de arquitetura. Este é considerado fundamental para o conhecimento do urbanismo, da arquitetura e da decoração dos edifícios no período romano.

Analisar como Francisco de Holanda transpôs para o mundo português o ideal humanista baseado na obra dos filósofos neoplatônicos florentinos, por meio do seu tratado

Da Pintura Antiga; perceber a influência do artista italiano Miguel Ângelo Buonarroti na elaboração deste tratado no que diz respeito ao papel das artes – em específico a supremacia da pintura sobre as outras formas de expressão artística – e à figura e formação do artista no período renascentista; estudar as possibilidades de diálogo entre Francisco de Holanda e outros tratadistas de arte e teóricos, tanto do mesmo período como da antiguidade e do medievo, são os objetivos desta dissertação.

2 FRANCISCO DE HOLANDA E O CONTEXTO HISTÓRICO DE PORTUGAL NOS SÉCULOS XV E XVI

Temos, senhora, em Portugal, cidades boas e antigas, principalmente a minha pátria Lisboa.¹

O alvorecer do século XVI encontrou Portugal numa situação muito confortável para seus soberanos. D. João II assumiu o poder após a morte de D. Afonso V em 1481 e iniciou neste mesmo ano a instalação das cortes em várias cidades do país com o objetivo de defender a centralização do poder. Diogo Cão atingiu a costa ocidental da África em 1483 e descobriu a foz do rio Zaire. No ano seguinte João Afonso de Aveiro chegou ao interior do continente africano.

Em 1485, ciente que estava da importância que Portugal estava adquirindo junto às outras cortes européias e desejoso de marcar definitivamente seu nome na história do país, D. João II optou por alterar as armas reais do escudo de Portugal. Segundo o historiador Diogo Ramada Curto, a alteração das armas e a adoção de um novo modelo de moeda se incluem entre as diversas ações destinadas a recriar a imagem do rei e a inserir Portugal no ambiente moderno em que a Europa se encontrava neste momento².

Durante o reinado de D. João II, Cristóvão Colombo chegou às Américas e Bartolomeu Dias dobrou o Cabo das Tormentas abrindo perspectivas sem tamanho para o expansionismo português. Também neste momento, com a aquiescência do poder papal, o mundo foi dividido entre Portugal e Espanha através do Tratado de Tordesilhas.

O historiador da arte Paulo Pereira, afirma que D. João II apresentava um gosto artístico definido como vanguardista, pois aliava a convivência do “vernacularismo português quatrocentista e a sua cultura gótica [...] com influências italianizantes e com os novos contributos flamengos, enquanto nas letras se poderá falar já de um contexto pré-humanista”³. Essas influências advindas da Itália não atingiram, porém, profundamente, o território

¹ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 32.

² CURTO, Diogo Ramada. Língua e Memória. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 326.

³ 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, p. 375.

português. São influências pontuais, passíveis de serem percebidas em um enriquecimento da iconografia religiosa, mas incapazes de alterar a estética gótica, ainda forte no país.

De acordo com Pereira era evidente um certo gosto florentino na corte de D. João II, derivada da associação da monarquia lusa com mercadores italianos influentes. Essa associação possibilitou a intermediação de contratos com artistas italianos como, por exemplo, o do escultor Jerônimo Sernigi Sansovino que, vindo de Florença, permaneceu nove anos em Portugal desenvolvendo atividades ‘ecléticas’, as quais incluíam desde o traçado de túmulos até trabalhos de engenharia. A coroa portuguesa neste período interessava-se por desenvolvimentos técnicos nesta área⁴.

D. João II morreu em 1495 e deixou o trono em testamento para D. Manuel, seu primo, que deu continuidade ao projeto de seu antecessor com relação à mudança da imagem de Portugal. Tendo assumido o trono por via indireta e não por uma sucessão dinástica, D. Manuel criou uma verdadeira mitografia em torno do seu nome, mostrando-se empenhado tanto em legitimar seu poder, como no que Pereira define como sendo a “refundação da dinastia de Avis em termos simbólicos e figurativos”⁵.

Tal como D. João II, D. Manuel buscou a unificação do reino criando uma identidade que não somente fosse partilhada por todos, mas principalmente que fosse uma identidade baseada numa multiplicidade de suportes de representação, primeiro de si mesmo e em seguida do poder centralizador de que era portador. Deste empreendimento resultou uma série de símbolos agregados aos diversos documentos da coroa, além de outras iniciativas reais. Por este motivo, a iluminura foi uma das artes mais desenvolvidas no período manuelino, influenciada pela estética nórdica e flamenga representada, por exemplo, pelo trabalho de estrangeiros como Antônio de Holanda.

Antônio de Holanda, pai de Francisco de Holanda, nasceu por volta de 1480. Existem controvérsias no que diz respeito à sua origem. José da Felicidade Alves⁶ – autor português, responsável pela reedição dos tratados de Francisco de Holanda em Lisboa na década de 1980 – afirma que não se sabe ao certo se teria nascido na Holanda ou se era descendente de holandeses já radicados em Portugal. No entanto, Vitor Serrão⁷ – autor de diversos livros sobre a arte portuguesa do Renascimento, Maneirismo e Barroco – diz que Antônio de

⁴ 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, p. 376.

⁵ PEREIRA, op. cit., p. 377.

⁶ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 127.

⁷ SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)**. Lisboa: Presença, 2001, p. 92.

Holanda era oriundo do norte da Europa, se instalou em Portugal por volta de 1510 e faleceu neste país em 1557. Estudou na Itália onde fez uma série de desenhos, os quais juntamente com outros de Rafael e Giovanni Francesco, formaram uma coleção encomendada pelo Papa Leão X em Flandres⁸.

No início do séc. XVI Antônio de Holanda trabalhou com Pêro de Évora, iluminando o *Livro do Armeiro*. Foi nomeado *Passavante* por D. Manuel em 1518 e *Rei de Armas e escrivão da nobreza* em 1536. Trabalhou no *Breviário de D. Leonor* e no *Livro de Horas chamado de D. Manuel*. Em 1527 fez em Toledo os retratos em miniatura do Imperador Carlos V, da Imperatriz Isabel e uma miniatura muito apreciada pelo imperador retratando o futuro Filipe II de Espanha, recém-nascido.

Antônio de Holanda é o autor dos desenhos destinados à *Genealogia dos Reis de Portugal* para o Infante D. Fernando, irmão de D. João III; da *Genealogia do III Conde da Feira* e dos livros do Coro do Real Convento da Ordem Militar de Cristo em Tomar, ambos iluminados em conjunto com João Menelau. Quando da execução destes últimos, o que ocorreu em 1533, Antônio de Holanda encontrava-se em Évora.

Trabalhou na iluminação de dois volumes *Dominicaes* e um *Psalterio* vindos de Évora em 1537. Foi avaliador em 1544 do *Livro de Horas da Rainha Dona Catarina*, executado por Simão Bening e enviado por Damião de Góis de Flandres para a Rainha. Fez a *vista de Lisboa* que ilustra a *Crónica de D. Afonso Henriques de Duarte de Galvão* e segundo António de Aguiar, algumas portadas dos livros da *Leitura Nova* que estão na Torre do Tombo⁹. Possuía um estilo ‘aflamengado e goticizante’ e era especialista em “empreitadas de luxo, com precisos objectivos cartográficos”¹⁰, sendo a ele atribuída a iluminação do *Atlas Miller* de Lopo Homem-Pedro e Jorge Reinel. Serrão descreve este atlas como

[...] esplendorosa obra cartográfica, um dos mais valiosos atlas da cartografia mundial do tempo dos Descobrimentos, integra representações luxuriosas da fauna, da flora e dos costumes dos povos e regiões contactadas, seguindo um vasto programa naturalista *d’après nature* que, pesem os goticismos, revela uma sólida base de informações do artista.¹¹

⁸ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 127.

⁹ ALVES, op. cit., pp. 127-128; SERRÃO, op. cit., pp. 92-93.

¹⁰ SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)**. Lisboa: Presença, 2001, p. 94.

¹¹ SERRÃO, op. cit., pp. 93-94.

José Stichini Vilela, estudioso português, autor do livro *Francisco de Holanda, Vida, Pensamento e Obra*, afirma que não é possível traçar uma linha de continuidade entre a obra de António e de Francisco de Holanda, apesar de ser inegável a colaboração de Francisco na atividade de seu pai como rei de armas¹². Em *Da ciência do desenho*, Francisco de Holanda afirmou ter colaborado com o pai na execução dos desenhos para novas moedas que receberam de encomenda para São Tomé e São Vicente¹³. Francisco também o coloca como o primeiro dos grandes iluminadores existentes na Europa no seu tempo.

D. Manuel casou-se com Isabel de Aragão em 1497 e em 1498 foi jurado herdeiro da coroa de Castela. Neste mesmo ano – em que Vasco da Gama chegou à Índia – faleceu D. Isabel. D. Manuel contraiu segundas núpcias com D. Maria de Castela em 1500, ano em que o Brasil foi oficialmente descoberto. Criou uma rede de tráfico comercial a nível mundial, responsável por escoar os produtos exóticos procurados pelas feitorias portuguesas em Flandres, mas ao mesmo tempo ficou dependente dos mercados financeiros europeus para a manutenção das atividades de troca. Através deste mercado Portugal tornou-se não somente um grande importador de obras de arte, mas também um local de acolhimento de artistas, principalmente de origem nórdica, em especial a flamenga, que montaram suas oficinas neste país.

D. Manuel utilizou sistematicamente a representação, nas documentações importantes emitidas por ele, tanto da esfera armilar, ou esfera dos matemáticos, conferida a ele por D. João II, como da Cruz de Cristo, símbolo da Ordem de Cristo, da qual D. João II fez dele governador. Essas representações, assim como a inclusão destes mesmos símbolos nas edificações que patrocinava provocaram, juntamente com a difusão de uma variante portuguesa do gótico tardio e da implantação dos pelourinhos, símbolos de soberania a cargo do poder municipal, a unificação da paisagem artística e monumental portuguesa, dando origem ao que ficou conhecido como estilo manuelino¹⁴.

Segundo Pereira, ao lado do que ainda existia das tradicionais escolas regionais góticas, Portugal demonstrava “uma preferência pelas importações de peças de origem nórdica, flamenga e alemã”¹⁵. As encomendas dessas peças eram feitas a partir de Lisboa, Coimbra, Braga, Viseu ou Évora – principais centros políticos e religiosos. A arte portuguesa

¹² 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. P. 7.

¹³ HOLANDA, Francisco. **Da ciência do desenho**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

¹⁴ 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, pp. 377-378.

¹⁵ PEREIRA, op. cit., p. 383.

durante o “último quartel do século XV, encontrava-se polarizada em torno de projectos de grande escala ou de regiões determinadas pela força produtiva e pela implantação de burgos importantes”¹⁶. A arquitetura ocupava então o lugar de destaque nos grandes empreendimentos e o gótico flamejante ainda era o principal estilo trabalhado e continuado em oficinas como o grande estaleiro responsável pela construção do Mosteiro da Batalha. Em meados, porém deste mesmo século, construções despojadas, limpas, austeras, começaram a pontear em solo lusitano, influenciadas por uma “nova moral religiosa e social, de tendência franciscana ou neocisterciense”¹⁷.

A transição do goticismo tardio para o modelo mais classicizante ocorreu gradativamente no transcurso dos trinta primeiros anos do século XVI e este fenômeno pode ser mais bem percebido nas parcerias estabelecidas nos *ateliers* dos artistas que durante este período se povoaram de colaboradores e discípulos. Por este motivo, Pereira afirma que a entrada efetiva do Renascimento no cenário português fez-se de forma experimental e isolada, num contexto em que a arte portuguesa transitava entre o periferismo e a fuga a esse periferismo, percebida através da presença concomitante de estilos distintos como o “manuelino”, o “estilo chão”, o Renascimento e o maneirismo teórico de Francisco de Holanda¹⁸.

Segundo o historiador António Rosa Mendes, os primeiros sintomas da mudança que fará Portugal participar do Renascimento europeu podem ser percebidos já na transição do século XV para o XVI, mas os fatores que propiciarão tal inserção são, na opinião deste autor, de duas ordens distintas. O primeiro refere-se ao estudo das letras, dos *studia humanitatis*, “ou ideal de uma formação literária adquirida mediante a leitura, o comentário e a imitação dos grandes autores greco-latinos”¹⁹. O segundo conjunto de fatores, existente somente na Península Ibérica, estava ligado ao domínio da relação do homem com a Natureza e o Cosmos, possível pela expansão marítima. Neste caso, a experiência pessoal ganhou o status de autoridade suprema ou pelo menos a instância válida para se comprovar o legado científico e cultural transmitido pelos antigos.

A experiência dos portugueses envolvidos nas explorações colocou por terra uma série de questões tidas como verdades absolutas por esta sabedoria clássica, e Mendes cita entre as

¹⁶ 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, p. 373.

¹⁷ PEREIRA, op. cit., p. 374.

¹⁸ PEREIRA, op. cit., p. 388.

¹⁹ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 333.

‘verdades’ desmentidas, a inabitabilidade da zona tórrida, a incomunicabilidade dos oceanos e a inexistência dos antípodas. Tal situação contribuiu para demonstrar “a capacidade do homem de dominar o Mundo e devassar os mistérios da Natureza”²⁰. Mendes entende esta característica dos portugueses navegadores como sendo um humanismo baseado na experiência humana, na mudança da relação do homem com o Mundo, que não procura simplesmente a imitação dos antigos, ao contrário, se volta para o futuro e fundamenta o antropocentrismo típico do humanismo. Confluem no sentido de um humanismo global por convergirem para valores centrados no homem.²¹

Para Mendes, este humanismo prático que valorizava a experiência empírica proclamava a superioridade dos modernos sobre os antigos demonstrando uma visão de progresso voltada para o futuro. Já o humanismo histórico-filológico-retórico demonstrava uma ‘modernidade’ em comparação com o período medieval, porém se fixava “à concepção tradicional de que o saber não se produz, antes se acha depositado no reduzido continente de uns escassos livros, donde há que resgatá-lo”²².

Este humanismo prático defendido por Mendes não encontra ressonância nos estudos do filósofo e estudioso do renascimento Paul Oskar Kristeller. Este autor lembra que o termo humanismo foi cunhado em 1808 por um pedagogo alemão, Friedrich Immanuel Niethammer com a intenção de “sublinhar a importância dos clássicos gregos e latinos no ensino secundário, contra as exigências, então emergentes, de um método educativo mais prático e mais científico”²³. O termo humanista era corrente no século XVI para indicar o professor ou estudioso das disciplinas humanísticas, os *studia humanitatis*, que na primeira metade do século XV passaram a constituir um ciclo definido de disciplinas, tais quais a gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral. O humanismo renascentista portanto, era um programa cultural e pedagógico que valorizava um setor de estudos que tinha como centro um grupo de matérias concernentes não aos estudos essencialmente clássicos ou filosóficos, mas àquilo que se pode designar como literatura. Daí a inviabilidade segundo este autor, da identificação do humanismo renascentista com a filosofia, ciência ou cultura do período vistos no seu conjunto²⁴.

²⁰ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 337.

²¹ MENDES, op. cit., p. 333.

²² MENDES, op. cit., p. 337.

²³ KRISTELLER, Paul Oskar. **Tradição clássica e pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 16.

²⁴ KRISTELLER, op. cit., pp. 17-18.

Kristeller distingue em seus estudos o humanista que se dedica ao estudo dos clássicos latinos, do humanista que se dedica aos clássicos gregos. Os estudos latinos estariam mais estreitamente ligados aos interesses retóricos e práticos vinculados às tradições doutas da Idade Média. Já os estudos gregos, menos influenciados pelas tradições ou precedentes medievais, derivaram em grande parte dos contatos culturais estabelecidos com os estudiosos bizantinos. Neste sentido, a afirmação de Mendes referente à modernidade do humanismo histórico-filológico-retórico com relação ao período medieval, passa a ser válida somente com relação aos humanistas dedicados aos estudos gregos, uma vez que os estudos latinos continuam vinculados às tradições medievais.

De acordo com Kristeller,

Enquanto nos tempos antigos fora traduzido do grego para o latim um número relativamente exíguo de obras, na Idade Média tardia houve um amplo corpo de traduções, principalmente de escritos de matemática, de astronomia e de medicina, juntamente com as obras filosóficas de Aristóteles. Os humanistas do Renascimento exigiram muitas novas versões de obras já traduzidas e os méritos das traduções humanísticas em comparação com as medievais foram apaixonadamente discutidos, mas não ainda suficientemente aprofundados. Mais óbvios são os méritos dos humanistas nos numerosos casos em que, pela primeira vez, traduziram obras da antiguidade grega.²⁵

Para Kristeller não é possível redigir o rol completo das traduções, mas estas englobariam praticamente “toda a poesia, a historiografia e a oratória gregas, grande parte da teologia patrística grega e da filosofia não aristotélica, e igualmente alguns escritos adicionais de ciências matemáticas e de medicina”²⁶. Afirma ainda que foi através dessa atividade desenvolvida pelos humanistas que autores como Homero, Sófocles, Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Isócrates, Demóstenes, Plutarco, Luciano, Epicuro, Sexto e Plotino se tornaram parcialmente ou integralmente conhecidos dos leitores ocidentais.

Seja na visão do humanismo histórico-filológico-retórico de Mendes ou na do humanismo como entendido por Kristeller, no contexto da década de 30 do século XVI, Erasmo de Roterdã era considerado uma figura emblemática. Neste período, principalmente

²⁵ KRISTELLER, Paul Oskar. **Tradição clássica e pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 23.

²⁶ KRISTELLER, op. cit., pp. 23-24.

nos Países Baixos, na Alemanha meridional e na França, a adesão de diversos e importantes intelectuais às suas idéias comprovava o seu prestígio.

Mendes explica que sua doutrina

[...] associava as técnicas e conteúdos do património humanístico – o método histórico-filológico e a defesa das belas-lettras contra os esquemas e processos da escolástica – com as aspirações de um cristianismo espiritual, ético e evangélico.²⁷

Erasmus de Roterdã acreditava em um cristianismo puro, sem a necessidade de tantas fórmulas exteriores que só contribuem para afastar o crente da fé. O especialista em religiosidade na Espanha do séc. XVI Marcel Bataillon comenta que Erasmo pregava o livre acesso de todos os cristãos às escrituras. Estas deveriam ser entendidas como um alimento que todos poderiam consumir e para tanto bastaria que se tivesse o coração puro e cheio de fé.

La verdad más excelsa ha sido traída por Cristo bajo forma muy diversa. Si es cierto que los cristianos son discípulos suyos, lo único que tienen que hacer es acudir a su palabra: ésta puede prescindir muy bien de los comentarios y especulaciones que la oscurecen so pretexto de iluminarla. Es como un alimento tan simple que todos lo pueden tomar. Para saborearlo, basta tener el corazón puro y lleno de fe.^{28 29}

O Evangelho deveria ser lido e cantado por todos, mulheres, lavradores, tecelões, viajantes.

Erasmus entendia o verdadeiro teólogo como aquele que, limpo de toda impureza, começa a viver a vida dos anjos e não aquele que somente disserta sobre a sabedoria dos anjos. Para que o mundo se fizesse realmente cristão não eram necessárias especulações de espécie alguma, mas sim que a mensagem do Cristo fosse recordada sem cessar pelos

²⁷ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 338.

²⁸ BATAILLON, Marcel. **Erasmus y España**: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 75.

²⁹ Tradução livre: “A verdade mais sublime foi trazida por Cristo de forma muito diversa. Se é verdade que os cristãos são seus discípulos, tudo que têm que fazer é seguir sua palavra: esta pode muito bem prescindir dos comentários e especulações que a obscurecem sob o pretexto de iluminá-la. É como um alimento tão simples que todos podem tomar. Para saboreá-lo, basta ter o coração puro e cheio de fé.”

pregadores em seus sermões, pelos mestres nas escolas e que inspirassem a conduta dos príncipes.

[...] la tarea urgente entre todas es la de hacer resonar la palabra de Dios. Cualquier mujer debería leer los evangelios y las epistolas, y estos libros deberían traducirse a todas las lenguas de la tierra. Sus palabras deberían ser las canciones preferidas del labrador que va a los campos, del tejedor sentado en su taller, de los viajeros en los caminos. Los enemigos jurados de esta vulgarización ilimitada del Evangelio son los teólogos profesionales y los frailes, que se arrogan una especie de monopolio del cristianismo puro. Pero el teólogo digno de este nombre bien puede ser un tejedor o un jornalero: no es el que diserta sabiamente sobre la inteligencia angelica, sino aquel que, limpio de toda impureza, comienza a vivir la vida de los ángeles. La filosofía de Cristo debe ser vivida, no argumentada. Para que el mundo se haga cristiano, no hacen falta sabias especulaciones, de las que nunca llegaron a preocuparse ni Jesucristo ni los apóstoles: lo que hace falta es que las verdades que ellos trajeron al mundo sean recordadas sin cesar por los predicadores en sus sermones, por los maestros en las escuelas, y que inspiren la conducta de los príncipes.^{30 31}

Ao condenar a ação dos teólogos da Igreja e dos padres enquanto praticantes de um monopólio do cristianismo puro, Erasmo torna muito difícil a sua aceitação nos círculos mais ortodoxos da Igreja Católica, principalmente num momento em que esta se empenhava em combater a doutrina de Martinho Lutero³².

Para o escritor e historiador da arte Arnold Hauser,

Na sua forma mais pura os ideais do Humanismo foram formulados por Erasmo, que nas suas obras deu a palavra tanto ao bom cristão quanto ao fiel discípulo dos escritores clássicos. Mas quando se tratava da dignidade

³⁰ BATAILLON, Marcel. **Erasmo y España**: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 75.

³¹ Tradução livre: “[...] a tarefa mais urgente entre todas é a de fazer ressoar a palavra de Deus. Qualquer mulher deveria ler os evangelhos e as epístolas, e estes livros deveriam ser traduzidos em todas as línguas da terra. Suas palavras deveriam ser as canções preferidas do lavrador que vai aos campos, do tecelão sentado diante de seu tear, dos viajantes nos caminhos. Os inimigos confessos desta vulgarização ilimitada do Evangelho são os teólogos profissionais e os padres, que se arrogam uma espécie de monopólio do cristianismo puro. Mas o teólogo digno deste nome bem pode ser um tecelão ou um trabalhador: não é aquele que disserta sabiamente sobre o conhecimento dos anjos, mas sim aquele que, limpo de toda impureza, começa a viver a vida dos anjos. A filosofia do Cristo deve ser vivida, não argumentada. Para que o mundo se faça cristão, não são necessárias as sábias especulações, que nunca chegaram a preocupar nem Jesus Cristo nem os apóstolos: o que é necessário é que as verdades que eles trouxeram ao mundo sejam recordadas sem cessar pelos pregadores em seus sermões, pelos mestres nas escolas, e que inspirem a conduta dos príncipes.”

³² BATAILLON, *ibidem*.

humana, ele, com os melhores humanistas, sentia-se mais atraído pela sabedoria estóica do que pela moral cristã, pois o que eles mais apreciavam nos autores clássicos, o que voltavam sempre a procurar neles, era a renovada fé no homem, que o cristianismo tanto tinha humilhado. [...] Alheios a todo estro romântico, pensavam antes de tudo que a verdadeira humanidade, como ensinava o estoicismo, era fruto de cultura e de educação, a preço de uma disciplina férrea e de uma heróica vitória sobre si mesmo.³³

Neste período, que culminaria na Contra Reforma, qualquer abrandamento na aplicação dos cânones da Igreja poderia ser considerado não somente uma falta de zelo para com a fé, mas principalmente uma traição à Igreja. A moral estóica não poderia prevalecer sobre a moral cristã. Este o motivo pelo qual o erasmismo em Portugal e Espanha foi combatido em diversos círculos humanistas.

O imperador Carlos V apesar de trabalhar em prol de um império europeu, lidando com os mais modernos pensadores de seu tempo, trazia ainda arraigado em seu íntimo os ideais de cavalaria borgonheses. Da forma semelhante ao que ocorreu em Portugal, a Espanha não presenciou a transição do período medieval para a modernidade da mesma forma que a ocorrida nas cidades e repúblicas italianas. Ao lado da exuberância de viver manifesta através dos empreendimentos militares em busca da glória, do amor, das festas e torneios, das proezas cavaleirescas, coexistia uma insegurança em torno do futuro que se podia perceber pelo apego ao elemento religioso. A esse respeito o historiador italiano Federico Chabod explica que

[...] es el elemento religioso, o, más exactamente, el elemento de la “muerte” y de la corruptibilidad de las cosas terrenas, que lleva el pensamiento a los grandes problemas del más allá, de la suerte de las almas después del tránsito, del premio o el castigo eternos. Motivación religiosa profundísima y sincera, aunque con demasiada frecuencia parezcan contrastar con su sinceridad, en una misma persona, otras actitudes muy distintas: lujuria, parrandas, codicia, vanidad, ferocidad... De juzgar insinceros a esos hombres por el hecho de que ora parecen todo fe y devoción, todo recogimiento íntimo, y ora, alternativamente, todo despreocupación, cuchipanda, desenfreno; de juzgarlos, en resumen, según el rasero de una coherencia lógica interior – como la que podría exigirles la sensibilidad moderna – se caería en un craso error.^{34 35}

³³ HAUSER, Arnold. O conceito de Maneirismo. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo**. V. 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 230.

³⁴ CHABOD, Federico. **Carlos V y su imperio**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 23.

³⁵ Tradução livre: “[...] é o elemento religioso, ou, mais exatamente, o elemento da ‘morte’ e da corruptibilidade das coisas terrenas, que leva o pensamento aos grandes problemas do além, da sorte das almas depois da passagem, do prêmio ou castigo eternos. Motivação religiosa profunda e sincera, ainda que com demasiada frequência pareça contrastar com sua sinceridade, apresentando outras atitudes distintas em uma mesma pessoa:

Essa incoerência lógica interior percebida no homem da península ibérica, causada aparentemente pelo modo distinto com o qual se processou o abandono dos valores medievais é, porém, perceptível em toda a Europa ocidental desse período, inserem-se nos elementos paradoxais que contribuirão para a crise do Renascimento, do humanismo e para o surgimento do Maneirismo.

2.1 Humanismos e humanistas em Portugal

Para Kristeller,

... os resultados conseguidos por uma certa nação ou por um dado período em ramos particulares da cultura dependem não só de talentos individuais, mas também dos canais profissionais disponíveis pelos quais estes talentos podem enveredar, ou das tarefas para as quais podem ser preparados.³⁶

Se as navegações foram responsáveis pela instituição em Portugal de um humanismo de caráter prático, foi a resposta econômica obtida com essas navegações que contribuíram para que aportassem em Portugal diversos humanistas provenientes da Itália.

A influência do humanismo italiano em Portugal pode ser percebida de forma ainda que de forma restrita, já durante o reinado de D. Afonso V. Em meados do século XV, Mateus Pisano e Justo Baldino fixaram-se na corte, encarregados de traduzir para o latim a história da conquista de Ceuta e as crônicas dos reis de Portugal. Quem no entanto, deixou mais definida sua presença em solo luso foi o siciliano Cataldo Sículo que convidado por D. João II chegou a Portugal por volta de 1485 e ali exerceu o magistério. Mendes cita entre seus alunos D. Jorge, filho bastardo do rei; o herdeiro D. Afonso e o fidalgo D. Pedro de Meneses que teria se destacado pela precocidade nos estudos recitando uma oração de sapiência aos dezessete anos perante o Estudo Geral (Universidade) de Lisboa. O estudo das letras permitia ao homem

luxúria, festas, ganância, vaidade, ferocidade... Julgar insinceros esses homens pelo fato de uma hora parecem todo fé e devoção, todo recolhimento íntimo, e em outra hora, contrariamente, todo despreocupação, diversão, selvageria; julgá-los, em resumo, de acordo com as normas de uma coerência lógica interior – como a que poderia exigir a sensibilidade moderna – seria incorrer num erro crasso.”

³⁶ KRISTELLER, Paul Oskar. **Tradição clássica e pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 20.

a elevação da condição da barbárie, o rompimento com o classicismo medievo e a incorporação do ideário humanista no clássico. A gramática era entendida como “a chave para a reforma cultural e moral do homem”³⁷. Outro personagem importante de que se tem notícia é o poeta Angelo Poliziano. D. João II recebeu uma proposta deste poeta do círculo dos Médici em Florença, de escrever em verso uma obra destinada a exaltar as façanhas e empreendimentos deste soberano, entendendo como elemento principal nestas ‘façanhas’ as navegações³⁸.

Em 1515 D. Manuel enviou uma embaixada à Corte do Papa Leão X. Fazia parte desta embaixada o bispo português D. Miguel da Silva que viajou como primeiro embaixador. Em Roma D. Miguel conviveu com diversas figuras do humanismo entre as quais Baldassare Castiglione que posteriormente lhe dedicou seu livro *Il Perfetto Cortegiano*. Este livro, fundamental para a cultura renascentista, insere-se na tratadística de comportamento. Relata em forma de diálogos os acontecimentos ocorridos durante quatro dias do ano de 1506, na corte de Guidobaldo da Montefeltro, o duque de Urbino.

Segundo Kristeller, os diálogos e os tratados representam a expressão mais ampla e direta do pensamento humanista, uma vez que estes se ocupam tanto de questões morais como problemas pedagógicos, políticos e religiosos³⁹. A historiadora Sylvie Deswarte afirma que *O cortesão* de Castiglione é o retrato do homem social ideal, mas também é uma obra que contribuiu para a divulgação das teorias artísticas e neoplatônicas na Europa⁴⁰. Em Roma, D. Miguel da Silva conheceu também os artistas Rafael e Ticiano e frequentou os círculos intelectuais dos Médici e dos Farnese.

D. Miguel da Silva permaneceu em Roma dez anos e, ao voltar a Portugal em 1525 sentiu-se “naturalmente deslocado num ambiente onde prevaleciam valores ainda cavaleirescos e de onde o sentido humanista e antiquizante da cultura renascentista ensaiava os seus primeiros passos”⁴¹. Trouxe consigo de regresso à pátria sua rica biblioteca, na qual se encontravam obras como *Paraphrasis in Politicum Platonis* de Francesco Cattani da Diacceto,

³⁷ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, pp. 333-334.

³⁸ CURTO, Diogo Ramada. Língua e Memória. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 326; DESWARTE, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, p. 517.

³⁹ KRISTELLER, Paul Oskar. **Tradição clássica e pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 24.

⁴⁰ DESWARTE, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, p. 517.

⁴¹ 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, p. 387.

discípulo, amigo e sucessor de Marsilio Ficino entre outras de cunho neoplatônico⁴². Assumiu durante os quinze anos seguintes em que passou em Portugal, uma política cultural de contornos revolucionários, o que incluía um arquiteto privativo de origem italiana, Francesco Cremona. Com os serviços deste recriou em sua propriedade em São João da Foz um ambiente classicista e antiquizante de matizes arqueológicos⁴³.

O período em que D. Miguel da Silva viveu em Roma compreendeu três pontificados: o de Leão X, o de Adriano VI e o de Clemente VII. Tendo retornado a Portugal antes do saque sofrido pela cidade de Roma em 1527, a imagem que D. Miguel possuía dessa cidade e transmitida ao círculo também frequentado por Francisco de Holanda junto à corte era a imagem da cidade feliz e brilhante do tempo entre aqueles três pontificados⁴⁴. Deswarte acredita que o fato de D. Miguel ter caído em desgraça junto ao rei D. João III, seja o motivo de Holanda não se referir a ele em nenhum momento em sua obra.

Mendes recorda que a virada para o século XVI – em especial o triênio 1500-1502 – assistiu ao nascimento de figuras destacadas para o panorama intelectual de Portugal, como André de Resende, D. João de Castro, Garcia de Orta, Pedro Nunes, Damião de Góis, André de Gouveia e D. João III⁴⁵.

D. João III assumiu o trono em 1521 e empreendeu um processo de modernização de Portugal durante o século XVI que buscava a instituição de novos focos de cultura no país. Esbarrou, porém, na escassez de recursos humanos existentes em Portugal. Para resolver tal problema D. João III investiu na formação de portugueses no exterior e na busca de professores estrangeiros dispostos a lecionar em Portugal. Em 1527 iniciou o envio de alunos bolsistas à França e durante o período que compreendeu o início desta prática e o ano de 1547, fundação do Colégio das Artes de Coimbra, a vida cultural portuguesa deslocou-se para o campo do humanismo histórico-filológico caracterizado pelo combate ao luteranismo e às teorias que poderiam conduzir a ele. O humanismo português assumiu durante as décadas de 30 e 40 do século XVI um caráter de resistência à Reforma protestante, entendida pelos portugueses como destruidora da unidade cristã. Essa resistência se operava

⁴² DESWARTE, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, p. 517.

⁴³ 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, p. 387.

⁴⁴ DESWARTE, Sylvie. **II “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva**. Roma: Bulzoni, 1989, p. 7.

⁴⁵ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 341.

[...] de forma positiva e criadora, ditada por um sincero desejo de renovação espiritual e cultural, de secularização e convivência civil, com vista a restaurar uma concórdia contínua e universal na Cristandade.⁴⁶

Mas a partir da década de 50 do século XVI, no período final do reinado de D. João III, essa resistência à Reforma protestante evoluiu para uma estratégia de erradicação de qualquer tipo de tendência suscetível de afetar a ideologia católica, tendo como agente o Santo Ofício. O Concílio de Trento provou ser impossível qualquer tipo de conciliação entre católicos e protestantes e o humanismo cristão filiado ao erasmismo perdeu campo e se retraiu diante da irreduzibilidade luterana e romana.

André de Resende foi um dos humanistas que se destacaram na primeira metade do século XVI, apesar de contar entre aqueles que seguiam o sábio de Roterdã. Quando retornou a Évora, sua cidade natal, após haver concluído os seus estudos foi recebido pela corte de forma entusiástica. Trazia um poema recente exaltando calorosamente a figura de Erasmo chamado *Erasmi encomium*, editado em Basileia no ano de 1531, apesar de não conhecer Erasmo pessoalmente. Iniciou-se na gramática latina com Estêvão Cavaleiro e posteriormente ouviu Nebrija nas Universidades de Alcalá de Henares e de Salamanca. Dirigiu-se depois aos Países Baixos alternando sua estadia em Lovaina com idas frequentes a Paris. Por causa das relações estabelecidas nestas viagens foi incumbido por D. João III de ir a Salamanca e trazer o flamengo Nicolau Clenardo – já seu amigo – para ser preceptor do infante D. Henrique, futuro cardeal e àquela época, contando a idade de 21 anos, arcebispo de Braga⁴⁷.

Através de suas viagens Resende deu-se conta do abismo existente entre as realidades culturais do restante da Europa e de Portugal e por este motivo propôs um programa pedagógico com o objetivo de integrar sua pátria no ritmo europeu do movimento humanista. Este programa, inspirado no espanhol Nebrija, pregava o estudo das letras, o que pressupunha a promoção de “um tipo social novo, o homem educado, que mesmo sendo plebeu, se nobilita pelo saber, ao passo que a ignorância degrada o tipo social arcaico, o homem de armas”⁴⁸. A formação intelectual seria então superior ao privilégio de nascimento. Pregava a conciliação entre a cultura cristã e a cultura profana, acreditando que “a lição que sobre o homem, a vida e

⁴⁶ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p.357.

⁴⁷ MENDES, op. cit., p. 341.

⁴⁸ MENDES, op. cit., p. 342.

a virtude nos legaram os autores pagãos é perfeitamente incorporável no cristianismo”⁴⁹. A influência de André de Resende foi importante para que D. João III consolidasse a resolução e a urgência de reformar a universidade de Coimbra.

Segundo Mendes, D. João III é responsável pelo que ele chama de fenômeno de investimento quantitativo e qualitativo na cultura.

A modernização do aparelho cultural respondia, aliás, e a um tempo, a solicitações que se prendiam com a necessidade de acertar o passo pelo da Europa evoluída e com as exigências do processo de concentração, racionalização e secularização do Poder – portanto, da própria construção do Estado moderno.⁵⁰

A ida de Clenardo a Portugal insere-se neste investimento.

Nicolau Clenardo nasceu em Diest no Brabante em 5 de dezembro de 1493 ou 1494. Estudou Teologia em Lovaina onde se licenciou em 1519. Aprendeu grego, latim e hebraico e após terminar seus estudos começou a ensinar o hebreu e logo após o grego. Segundo o professor e historiador D. Manuel Gonçalves Cerejeira, apesar de ter sido criticado por muitos que achavam que o ofício de ensinar o rebaixava em sua dignidade de teólogo, Clenardo nunca deixou de ensinar, dedicando sua vida ao ensino dos idiomas que dominava e do aprendizado da língua árabe. Paralelamente ao ofício de professor, dedicou-se à confecção de ensaios gramaticais. Em 1529, publicou sua *Gramática* hebraica, em 1530 *Institutiones in linguam graecam* e em 1531 *Meditationes graecanicae*⁵¹.

Seu método de ensino e seus livros lhe deram fama e a universidade de Lovaina era o ambiente propício para que suas idéias florescessem. Segundo Cerejeira,

A Universidade de Lovaina ocupava então um dos primeiros lugares no grande movimento de renovação intelectual. Não havia conflito de ideias que ali não despertasse logo eco. Enquanto os seus teólogos se lançavam galhardamente na questão religiosa que inflamava a Alemanha, tomando pôsto no exército dos defensores da ortodoxia católica, o Colégio trilingue

⁴⁹ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d., p. 343.

⁵⁰ MENDES, op. cit., p. 338.

⁵¹ CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, pp. 27-28.

buslidiano promovia ousada e gloriosamente os estudos clássicos pelo ensino superior das três línguas.⁵²

Os professores que ali lecionavam alcançaram fama além das fronteiras e dos muros da universidade. Nesta instituição lecionaram Campense, Conrado Goclénio, Rutgero Réscio e Pedro Nónio. Estrangeiros de diversas origens buscavam ali complementar sua instrução e entre estes se encontrava em 1529 o português André de Resende que estudou hebreu com Clenardo. Iniciou-se desta forma a amizade que se estreitaria no período em que Clenardo viveu na cidade de Évora. Outro português que se fixou em Lovaina por algum tempo foi Damião de Goes, isto porém ocorreu quando Clenardo já não se encontrava mais nesta cidade, pois em 1531 Clenardo deixou a Lovaina e mudou-se para a Espanha. Este fato, no entanto, não impediu que Damião estabelecesse vínculos de amizade tanto com os professores da universidade quanto com Clenardo⁵³.

As relações de Clenardo com portugueses da época não se restringiram a André de Resende e Damião de Góis. Roque de Almeida, franciscano cunhado de João de Barros, que se envolveu no processo de Damião de Goes por suspeita na fé conheceu Clenardo em Paris – cidade em que viveu entre os anos de 1530 e 1531 – e ouviu nesta cidade suas lições de grego e hebreu. Fr. Diogo de Murça – reitor da Universidade de Coimbra – e Fr. Brás de Braga (ou de Barros) – reformador do mosteiro de St. Cruz – estudaram Teologia em Lovaina.

Nesta época diversos portugueses ocupavam lugar de honra na Universidade de Paris. “El-rei de Portugal dava bôlsas de estudo a numerosos estudantes portugueses, e tinha sob sua protecção o afamado colégio de Santa Bárbara, – uma espécie de *residência de estudantes portugueses* em Paris”⁵⁴. No período em que Clenardo esteve em Paris, André de Resende a pedido de D. Fernando Colombo, convidou-o para auxiliá-lo na organização e nos estudos da biblioteca que estava fundando em Sevilha. Clenardo se comprometeu com D. Fernando por três anos e partiu para a Espanha em outubro de 1531 acompanhado deste último e de João Vaseu. Ao chegar à Espanha, o Bispo de Córdoba, D. João de Toledo, convenceu D. Fernando a rescindir o contrato com Clenardo para que este pudesse ser encarregado da educação do seu sobrinho Luís de Toledo, filho do vice-rei de Nápoles⁵⁵.

⁵² CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, p. 29.

⁵³ CEREJEIRA, op. cit., p. 30.

⁵⁴ CEREJEIRA, op. cit., p. 36.

⁵⁵ CEREJEIRA, op. cit., pp. 40-43.

Clenardo viveu em Salamanca por aproximadamente dois anos. Ali conviveu com Fernando Nunes, arabista e professor de grego; Francisco Castelus, ‘frade franciscano, pregador famoso, teólogo ilustre e humanista distinto’; Francisco Vitória, teólogo; João Martinho Siliceu, teólogo, preceptor de Filipe II e muitos outros intelectuais. Quando seu discípulo Luís de Toledo partiu, abriu um curso privado de grego. A Universidade ofereceu-lhe uma cadeira de grego e latim e em 5 de novembro de 1533 ele começou a ensinar. No entanto, não se adaptou às regras rígidas de etiqueta e postura pedagógica da Universidade de Salamanca. Em uma carta escrita a seu amigo Látomo quando já se encontrava em Évora, Clenardo lhe contou a sucessão de acontecimentos pelos quais passou desde sua chegada à Espanha, narrando tanto os costumes espanhóis e portugueses, como as atividades exercidas por ele nestas terras. Dizia ser inimigo do tumulto, suspirar pela solidão, e que não tinha se adaptado aos costumes de Salamanca⁵⁶.

Lá, com efeito, carecia de viver em face do público, e todos os dias fingir ou travar com uma quantidade de pessoas essa espécie de amizade vulgar, que consiste em mútuos cumprimentos, começa com o tirar do chapéu e acaba para sempre à mais leve omissão da etiqueta ¿Que quereis? sou muito estúpido e velho de mais para mudar agora.⁵⁷

Foi neste estado de espírito que André de Resende o encontrou quando o procurou em nome de D. João III oferecendo-lhe 100 mil reais para ensinar latim ao Infante D. Henrique. Inicialmente Clenardo quis rejeitar a proposta por não se achar em condições de viver num ambiente de corte, mas convencido por seus amigos Resende e Marcos Teyninger, transferiu-se para Évora em 1533. Lá, foi muito bem recebido por D. João III e D. Catarina. Sua preocupação com a corte esvaneceu-se rapidamente⁵⁸. Segundo Cerejeira,

A côrte portuguesa agradou-lhe. Apesar da sua alta gerarquia, notou êle, os filhos de D. Manuel pouco venciãem em ostentaçãem aos plebeus: o seu acolhimento era simples e quente. Nada os pôde desviar do estudo das letras, nem o seu elevado nascimento nem as riquezas. Os bons estudos floresciaem na côrte com a maior honra. Abundavam os homens eminentes, doutos nas

⁵⁶ CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, pp. 45-47.

⁵⁷ CEREJEIRA, op. cit., p. 269.

⁵⁸ CEREJEIRA, op. cit., pp. 49-61.

línguas grega e latina; nem em Salamanca, a sábia cidade, se encontraria quem as falasse tão desembaraçadamente.⁵⁹

De início dividiu uma residência com Nicolau Chanterene, em frente à de João Petit – doutor de Paris, arcebispo da Sé de Évora, feito bispo de Cabo Verde por D. João III – e era na casa deste que fazia suas refeições. Durante as refeições liam o Antigo Testamento em hebreu ou o Novo em grego. Mas como com frequência as conversações se prolongavam demasiadamente e alguns temas tratados o desgostavam optou por montar uma casa para si. Vivia à parte da vida ruidosa da corte. Os raros e cultos amigos que frequentavam sua casa – André de Resende; Jorge Coelho, erudito eclesiástico, secretário do Infante D. Henrique; João Petit; D. Francisco de Melo, discípulo da Universidade de Paris, reitor da Universidade de Lisboa, conselheiro del-rei e mestre de matemática dos filhos de D. Manuel; e os médicos Francisco Giraltes e Antônio Filipe – discutiam com ele os principais problemas do Renascimento, questões de grego e latim; as obras de Erasmo; o ensino das línguas. Francisco Giraltes era conhecedor da obra do grego Galeno, foi ele quem tratou Clenardo quando este esteve doente. Já Antônio Filipe estudava o árabe Avicena e possuía alguns livros árabes, o que muito interessava a Clenardo⁶⁰.

Clenardo viveu em Évora até fins de julho de 1537. Sonhava com a instauração do ensino do árabe na Europa. Em 1535 começou a escrever uma gramática árabe e um dicionário que não chegaram a ser editados. Sua paixão por esse idioma fez com que ele fosse abandonado por D. Henrique alguns anos mais tarde, quando já não era mais seu professor. Acreditava que o conhecimento deste idioma permitiria a conversão dos muçulmanos ao cristianismo, pois seriam convencidos do erro em que se encontravam através de sua própria cultura. Com este objetivo, estudava o Alcorão e chegou a se mudar durante um período para o Marrocos depois de estagiar algum tempo por motivos diversos em Coimbra, Braga, Sevilha e Granada. Suas relações com judeus e mouros em Marrocos o perderam em Portugal⁶¹. Mas ainda tinha esperança de conquistar o imperador Carlos V às suas idéias. “Ele traduziria para árabe tratados polémicos contra o islamismo, convencendo de erro os fieis do Islam, que dos cristão só sabiam que os queimavam...”⁶². A 17 de janeiro de 1542 escreveu ao imperador uma carta solicitando-lhe que “fossem-lhe entregues os livros árabes que a inquisição

⁵⁹ CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, p. 62.

⁶⁰ CEREJEIRA, op. cit., pp. 66-74.

⁶¹ CEREJEIRA, op. cit., pp. 80-137.

⁶² CEREJEIRA, op. cit., p. 130.

inutilmente queimava: êle converteria em outros tantos argumentos da Fé esses livros, que só serviam para pasto das chamas”⁶³. Sem obter a resposta faleceu em 1542. Foi enterrado em Alhambra sem retornar à sua “doce Lovaina” e longe de Portugal, sua segunda pátria.

Nicolau Chanterene, companheiro de residência de Clenardo em seus primeiros tempos em Évora foi, segundo Serrão, “personalidade ímpar do Renascimento português”, responsável pela introdução deste estilo em Portugal. Descreve-o como

[...] artista de sólida educação humanística, que privou com os grandes mecenas e letrados das cortes de Lisboa e Évora, e que soube transmitir, na multiplicidade matérica a que recorreu (desde o calcário brando de Coimbra, aos mármore de Alentejo e de Zaragoza e, também, aos alabastros italianos), um nível de perfeição jamais atingido no campo da nossa escultura do século XVI.⁶⁴

Vilela cita-o como “o primeiro artista classicizante a trabalhar um período apreciável em Portugal, como o introdutor entre nós do estilo clássico”⁶⁵. Suas atividades em Portugal são registradas a partir de 1516. Permaneceu em Évora entre 1533 e aproximadamente 1540. Frequentou em Portugal um círculo de iniciados que aderiu – mesmo que tardiamente – aos cânones renascentistas. De acordo com Serrão são integrantes deste círculo, Clenardo, Jean Petit, Gil Vicente entre outros. Comenta ainda que graças aos seus mecenas conseguiu se proteger de diversas ameaças, inclusive da ação do Santo Ofício que o ameaçava sob a acusação de erasmista convicto⁶⁶.

Em Évora trabalhou em 1533 lavrando as pilastras para o refeitório do Convento do Paraíso. Em 1535 lavrou para D. Álvaro da Costa seu túmulo destinado ao mesmo convento – hoje no Museu Regional de Évora; em 1536, o túmulo de D. Francisco de Melo nos Lóios e em 1537, o de D. Afonso de Portugal. Segundo Vilela⁶⁷, as obras executadas por Chanterene nesta cidade revelam de forma concreta a intenção clássica interpretada pela personalidade do escultor. No entanto, como as obras foram encomendadas por aqueles que faziam parte do

⁶³ CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, p. 140.

⁶⁴ SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)**. Lisboa: Presença, 2001, p. 139.

⁶⁵ 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, p. 14.

⁶⁶ SERRÃO, ibidem.

⁶⁷ VILELA, op. cit., p. 15.

círculo humanista presente na cidade por esta época, não se pode afirmar que o público eborense tenha adotado esta forma de expressão. Além disso, Vilela recorda que estas obras “têm carácter parcelar ou decorativo: um portal, pilastras, túmulos, uma janela”⁶⁸.

A estética renascentista de origem italiana percebida nas obras de inspiração classicizante que começaram a surgir em Portugal por motivos vários desde os últimos anos do século XV tornou-se oficialmente adotada durante o reinado de D. João III. Vilela cita Vergílio Correia para explicar os fatores responsáveis pela introdução do Renascimento em Portugal. Estes fatores seriam

[...] a extensão do movimento literário venerado da antiguidade, vivificando o ambiente humanista que o mundo latino respirava; as relações políticas, sociais e religiosas com a Itália; o desenvolvimento das riquezas e da vida cortesã; a vinda de artistas italianos e a ida de artistas peninsulares a Itália. Podemos acrescentar à menção dos italianos, aventureiros ou contratados, a dos artistas franceses e espanhóis, já educados ou praticantes nos novos estilos, que entre nós estiveram em maioria na execução das obras renascentistas dos primeiros tempos.⁶⁹

Por essa diversidade de fontes e de orientações, a definição de uma data de entrada oficial da arte renascentista em Portugal torna-se difícil. Com relação ao intercâmbio de artistas, Vilela⁷⁰ comenta que neste período Pero d’Evora, Simão o Português, Afonso Castro e Eduardo o Português trabalharam na Flandres, enquanto Vitor Vizeti, Roëlfé Van Velpen, além de outros artistas flamengos que se limitaram a curtas estadias, trabalharam em Portugal. Seria por esta porta e não diretamente da Itália que a pintura do Renascimento teria entrado em Portugal. Somente com o início da política de alunos bolsistas empreendida por D. João III se sentiria o impacto direto da influência italiana.

O Renascimento enquanto fenômeno cultural e ideológico italiano, fundamentado na cultura clássica e difundido pelo humanismo se expandiu de forma desigual no tempo e no espaço e a cultura artística portuguesa, ainda arraigada ao Gótico internacional e aos modelos nórdicos, recebeu tardiamente as influências renascentistas. O pensamento humanista

⁶⁸ 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, p. 15.

⁶⁹ CORREIA, Vergílio. *Arte: o século XVI*. Apud: 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, p. 13.

⁷⁰ VILELA, op. cit., p. 16.

floresceu em círculos restritos, mas a atividade artística resistiu à mudança de valores⁷¹. Vilela lembra que as primeiras obras efetuadas neste estilo clássico por arquitetos portugueses, como por exemplo, a Igreja da Graça em Évora, apresentam uma estética mais maneirista do que clássica⁷².

2.2 O Maneirismo

Para Serrão, o Maneirismo assinala

[...] a mais radical *ruptura* que a História de Arte já experimentou ao assumir-se em processo de rebelião deliberada contra as estruturas humanísticas que o Alto Renascimento havia organizado, e ao acentuar – pela primeira vez – uma consciente desarticulação do código clássico legado pelos mestres renascentistas.⁷³

Já Silva o define como

Tendência artística do século XVI, de raiz italiana e difundida depois na Europa transalpina, que inicialmente se desenvolveu a par do Gótico Tardio e das convenções renascentistas diluindo-se gradualmente no âmbito da arte barroca.⁷⁴

Durante muito tempo o Maneirismo foi entendido como uma degenerescência do Renascimento. Somente no século XX com os estudos desenvolvidos principalmente por Dvorák o Maneirismo foi reabilitado, apesar de permanecer ainda os questionamentos com

⁷¹ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 32.

⁷² 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, p. 13.

⁷³ SERRÃO, op. cit., pp. 21-22.

⁷⁴ SILVA, Jorge Henrique Pais da. **Estudos sobre o Maneirismo**. 3. ed. Lisboa: Estampa, 1996, p. 21.

relação ao pertencimento deste ao Renascimento ou como estilo posterior ao Alto Renascimento.

Serrão lembra que é de fundamental importância para o entendimento do Maneirismo enquanto produto cultural e artístico analisá-lo como fenômeno partícipe da complexa realidade histórica do século XVI europeu. Este período foi marcado pelo que este autor chama de ‘agudíssimas convulsões sócio-políticas’, e nestas convulsões inserem-se o saque de Roma pelas tropas do imperador Carlos V em 1527, e a matança ocorrida na noite de S. Bartolomeu em Paris em 1572. Este também é o século da crise religiosa provocada pelos movimentos da Reforma Protestante, da Contra-Reforma católica e pelo Concílio de Trento. No campo econômico, assiste ao surgimento do capitalismo monopolista. Além disso, as novas formas de movimentação e de concentração do poder econômico e a incrementação da produção agrícola por parte dos senhores feudais provocaram uma desestabilização do quadro sócio-econômico continental em virtude do aumento dos preços, da falência dos que dependiam dos serviços da terra e das insurreições camponesas⁷⁵.

Segundo Serrão, os ideais renascentistas de serenidade perderam espaço diante do estado crítico de insegurança em que a Europa transitava em busca de uma revisão radical de valores. Um período tão conturbado não permitia que o homem encontrasse suporte nos conceitos humanistas “de equilíbrio, de normatividade e de ordem, de conciliação entre o homem e a natureza, de confiança humanística na razão, de repousante culto da harmonia e da ‘beleza regular’”⁷⁶ que caracterizou o Renascimento.

O escritor e historiador da arte Arnold Hauser afirma que aquilo que entendemos como crise do Renascimento é na verdade uma crise do Humanismo, crise esta que colocou em dúvida o valor da síntese que tentava conciliar a herança da Antiguidade com a do Medievo moderando seus contrastes, ou seja, aquela síntese que colocava o homem e suas exigências espirituais no centro do universo⁷⁷.

A crise do Renascimento começa com a dúvida de que sejam conciliáveis as exigências espirituais e as físicas, o pensamento da salvação e a busca da felicidade. Por isso, na arte maneirista – e é esta a sua peculiaridade – a representação do conteúdo espiritual não se resolve nas formas concretas,

⁷⁵ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 25.

⁷⁶ SERRÃO, op. cit., p. 27.

⁷⁷ HAUSER, Arnold. O conceito de Maneirismo. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo**. V. 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 230.

mas é algo de tão particular, de tão irreduzível a um aspecto material, que pode vir sugerido – e sempre apenas sugerido – exclusivamente em contraste com esse aspecto, em antítese a tudo quanto não é espiritual, transtornando as formas e forçando os limites da matéria.⁷⁸

Para Serrão, ao romper com o Renascimento, o Maneirismo nega o sentido naturalista e clássico e assume uma postura baseada na concepção da obra artística enquanto produto intelectual e não somente imitação da natureza⁷⁹. Hauser lembra, porém, que a linguagem formal do Renascimento é mantida. “Permanecem intactos esquemas compositivos, ritmo linear, estrutura monumental e ostentação de dinamismo, majestosos tipos humanos e pretensiosas encenações”⁸⁰, mas todos esses esquemas perdem o significado que tinham no período clássico.

Na nova arte que rompe com os princípios do Renascimento e do Humanismo a idéia consegue exprimir-se retorcendo, partindo, dissolvendo a matéria, a forma concreta, a aparência imediata; o espírito exprimi-se graças à deformação da matéria.⁸¹

A linguagem formal é mantida, mas existe um contraste com relação aos impulsos que animam os artistas maneiristas. Estes artistas estavam conscientes das contradições da vida e, ao invés de mascarar ou silenciar essas contradições, optaram por acentuá-las e exacerbá-las. Pode-se entender nessa opção, o que Serrão entende como sendo a melancolia exacerbada refletida na obra desses artistas. Esta melancolia tinha origem

[...] na sua profunda insatisfação, na sua instabilidade afectiva, no seu acentuado espiritualismo, nas suas neuroses e traumas – reveladora de toda uma mentalidade de crise, em que as personalidades individualizadas dos homens de cultura se debatiam e se martirizavam.⁸²

⁷⁸ HAUSER, Arnold. O conceito de Maneirismo. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo**. V. 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 232.

⁷⁹ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 28.

⁸⁰ HAUSER, op. cit., p. 231.

⁸¹ HAUSER, Ibidem.

⁸² SERRÃO, op. cit., p. 29.

Esta conjuntura fazia dos artistas do maneirismo, na opinião de Serrão

[...] homens atormentados por toda uma realidade que lhes é adversa, que os envolve e atrofia, contra a qual se rebelam assumindo um comportamento depressivo, lunático, neurótico, senão marginalizado [...].⁸³

Por todas essas características Serrão entende a melancolia como uma das obsessões do Maneirismo e a personalidade conturbada de Michelângelo um modelo ideal.

Hauser não fala em melancolia, mas acredita que “tudo se manifesta em extremos contrapostos e só na sua paradoxal união se pode refletir o sentido da existência”⁸⁴. Encerrando seu artigo, este autor afirma que cada forma artística segue em sua evolução a linha histórica e o ritmo geral do estilo, mas também obedece a premissas determinadas pela sua técnica, pelo seu passado e pela sua função social, por este motivo, as conexões com o Renascimento serão distintas dependendo do tipo de arte a ser analisado.

2.3 Francisco de Holanda e a tratadística da arte

Inserem-se no contexto do Maneirismo as discussões entre os tratadistas do período com relação à individualização do artista, à luta pela mudança de seu estatuto na sociedade e pela sua liberdade em relação às corporações. No que diz respeito a Portugal, Serrão lembra que outras questões, além das já citadas acima, fazem parte do arcabouço teórico a ser discutido pelos maneiristas como a ideologia da clientela, as opções iconográficas, o nível econômico das empreitadas, a cooperação oficial e as ideologias inerentes ao ato criador⁸⁵.

A difusão da cultura do Renascimento em Portugal passa principalmente pelo conhecimento de tratados de teoria artística. Com relação ao estudo do gênero literário da tratadística Kristeller afirma que

⁸³ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983., pp. 29-30.

⁸⁴ HAUSER, Arnold. O conceito de Maneirismo. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo**. V. 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 234.

⁸⁵ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 15.

[...] os tratados humanísticos são importantes por muitas vertentes e merecem um estudo mais aprofundado do que aquele até agora feito. Agradam pela elegância e pela clareza do estilo, pelo seu gosto vivamente pessoal e histórico, e ainda em virtude de uma sua clássica sabedoria bem selecionada e madura. Revelam igualmente ou expressam interessantes opiniões sobre questões que ocupavam o coração e a mente dos autores e dos seus contemporâneos.⁸⁶

Entre as questões que ocupavam a mente e o coração dos artistas de meados do século XV e do XVI, se encontra a organização das regras que visavam à prática artística. Nesse sentido, os tratados de arte devem ser entendidos como ‘prescrição’. E, o tratado de arquitetura do romano Vitrúvio é de particular importância para os artistas e teóricos desse período.

Vilela⁸⁷ descreve o *De Architectura libri decem* como um livro “que se limitava a compilar fontes do período helenístico” e por este motivo não seria objeto de interesse dos arquitetos romanos do império de Augusto, apesar de ter tido sorte diversa a partir do século V da era cristã sendo preservado e estudado nos mosteiros mas não utilizado nas obras teóricas medievais. Leon Battista Alberti, porém, o utiliza como fonte do pensamento e da ação artística, fazendo dele a base do sentido de ‘romanidade’ em que se baseia o segundo Renascimento arquitetônico que tem em Bramante seu apogeu. O exemplar mais antigo da obra de Vitruvius de que se tem notícia em Portugal, é a edição florentina de 1522. Em 1541, porém, Pedro Nunes estava trabalhando numa tradução da obra.

Além de Vitruvius, outros tratadistas conhecidos em Portugal no século XVI, foram o próprio Alberti e Sagredo. As obras *De re aedificatoria* e *Trattato della Pittura* de Alberti eram conhecidas em Portugal no século XVI e foram traduzidas por André de Resende em 1541 a pedido de D. João III sem que, no entanto, tenham sido publicadas⁸⁸. Já *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, publicado em 1526, é considerado o primeiro livro da península ibérica de teoria estética da arquitetura com intenção de restaurar os cânones vitruvianos. São conhecidas em Portugal edições realizadas por Luís Rodrigues, impressor do rei, datadas dos anos de 1541 e 1542. Outro autor citado, e talvez introduzido em Portugal por

⁸⁶ KRISTELLER, Paul Oskar. **Tradição clássica e pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 25.

⁸⁷ 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, pp. 17-18.

⁸⁸ VILELA, op. cit., p. 19.

Francisco de Holanda ao regressar da Itália é o bolonhês Sérlio. Sua obra *De Architettura* influenciou a arquitetura portuguesa do final do século XVI⁸⁹.

Serrão comenta que a par das obras inspiradas no classicismo, percebe-se em alguns círculos eruditos e aristocráticos, em especial nas cidades de Lisboa, Coimbra e Évora, “uma convicta captação de programas teóricos anti-clássicos dimanados da Itália maneirista”⁹⁰. E, um dos difusores deste processo de assimilação do maneirismo foi Francisco de Holanda.

De acordo com Deswarte⁹¹, foi graças à educação humanística instituída na corte eborense por D. João III, que contava com professores como Clenardo e André de Resende; humanistas como Pedro Nunes – incumbido posteriormente da tradução de Vitruvio –, D. Martinho de Portugal e D. Miguel da Silva, que Francisco de Holanda se preparou para a viagem a Roma.

Grazie all'educazione ricevuta intorno al 1530 ad Évora, alla corte del re D. João III – dove insegnavano umanisti di statura internazionale quali Clenardo, André de Resende, professore accreditato presso il Cardinale Infante, o uomini di scienza come il cosmografo Pedro Nunes, futuro traduttore di Vitruvio – e grazie anche a D. Martinho de Portugal e, soprattutto, a D. Miguel da Silva che erano stati ambasciatori a Roma, ma anche ad altri portoghesi formati in Italia quali Luís Teixeira, Francisco de Holanda riuscì poi a mettere pienamente a profitto quel poco tempo passato in Italia e a Roma.^{92 93}

Cada um a seu modo contribuiu para a consolidação da cultura humanista e pela importação do modelo italiano classicizante em solo português.

Deswarte comenta que Holanda teve André de Resende como professor na casa do cardeal-infante D. Afonso. Resende foi responsável pelas duas bases da teoria defendida por

⁸⁹ 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, pp. 19-20.

⁹⁰ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 20.

⁹¹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell'arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **Il Portogallo**. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001, p. 361.

⁹² DESWARTE-ROSA, *ibidem*.

⁹³ Tradução livre: “Graças à educação recebida em 1530 em Évora, na corte do rei D. João III – onde ensinavam humanistas de estatura internacional tais quais Clenardo, André de Resende, professores do Cardeal Infante, ou homens de ciência como o cosmógrafo Pedro Nunes, futuro tradutor de Vitruvius – e graças também a D. Martinho de Portugal e, sobretudo a D. Miguel da Silva que tinha sido embaixador em Roma, mas também a outros portugueses formados em Itália como Luís Teixeira, Francisco de Holanda foi, portanto, capaz de aproveitar ao máximo o pouco tempo passado em Itália e em Roma.”

Holanda em seus tratados, o culto da antiguidade e a convicção da superioridade do artista frente aos outros homens⁹⁴.

Serrão afirma que Holanda tem sido considerado “o impulsionador estético, a par de D. João III, do Renascimento em Portugal”, mas lembra igualmente que tal parecer “é todavia merecedor de sérias reticências”, tanto pela ausência de documentação que testemunhe sua intervenção em obras do período, como por Holanda ter uma atitude estética que personifique o homem do seu tempo⁹⁵. Para Sylvie Deswarte, citada por Serrão, Francisco de Holanda é aquele que

[...] allie une étude minutieuse de l'Antiquité à une liberté formelle et interprétative dans le réemploi de de ses éléments montrant à la fois ou alternativement la sécheresse d'un Pirro Ligorio et l'exaltation d'un Rosso ou même d'un William Blake dans l'évocation de la création du monde, de la mort et de l'Apocalypse.^{96 97}

Era um artista que combinava um profundo estudo da antiguidade com uma liberdade formal e reutilização interpretativa dos componentes da pintura.

Segundo a pesquisadora Maria Berbara⁹⁸, a difusão alcançada pela segunda parte do *Da Pintura Antiga* deve-se ao fato deste contar com Michelangelo como um dos interlocutores. Esta autora questiona a utilização desta parte do tratado como um documento histórico fidedigno, uma vez que o formato de diálogo era um gênero muito utilizado no período e comumente utilizavam-se personalidades famosas como personagens nestas obras “a fim de conferir-lhe autoridade, verossimilhança e um efeito pedagógico”⁹⁹. Berbara cita em seu artigo *Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana* uma série de questões ‘colocadas’ na voz de Michelangelo que, no entanto, vão de encontro ao que pode ser

⁹⁴ DESWARTE, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, p. 519.

⁹⁵ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 22.

⁹⁶ SERRÃO, op. cit., p. 23.

⁹⁷ Tradução livre: “[...] combina um estudo cuidadoso da Antiguidade a uma liberdade formal e interpretativa na reutilização de seus elementos mostrando alternativamente tanto a aridez de um Pirro Ligório a exaltação de um Rosso ou mesmo de um William Blake na evocação da criação do mundo, da morte e do Apocalipse.”

⁹⁸ BERBARA, Maria. **Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana**. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(3\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(3).pdf). Acesso em: 15 mar. 2010, p. 3.

⁹⁹ BERBARA, op. cit., p. 6.

considerado como pensamento seu, principalmente a controvérsia da supremacia da pintura sobre as outras artes, entre elas a escultura.

Citando Tietze, o primeiro a estudar de forma crítica a autenticidade dos diálogos em 1905, Berbara comenta que a motivação real de Francisco de Holanda seria melhorar a condição do artista em Portugal e os entende numa última análise “como um panfleto de intenção claramente polemista destinado a provocar e estimular o patronato português à maior liberalidade no patrocínio das artes”¹⁰⁰. Daí a mudança do status social do artista pretendida por Holanda. Berbara, no entanto, cita também outros autores, tais quais Clements¹⁰¹ que comenta a utilização por Holanda do termo *intelecto*, o qual foi utilizado sistematicamente por Michelângelo em seu epistolário, demonstrando um conhecimento por parte do escritor português do arcabouço teórico sobre o qual o escultor italiano transitava; e Deswarte-Rosa¹⁰² que “adota uma postura intermediária entre o ceticismo e a credulidade no tocante à autenticidade dos *Diálogos*”. Esta autora analisa os textos de Holanda à luz da filosofia neoplatônica, a qual, de acordo com suas pesquisas, foi inserida na ‘teoria artística’ de Holanda tanto no *Da Pintura Antiga* quanto nos *Diálogos em Roma* quando este trata da definição da pintura, da personalidade do artista e da criação artística¹⁰³. A historiadora Cristiane Nascimento, que atua na área de história, filosofia e crítica da arte, trabalhando com temas relacionados à arte italiana dos séculos XVI e XVII e com a tratadística da arte do mesmo período, recorda em sua tese de doutorado que é importante ressaltar o estatuto das personagens que participam dos *Diálogos*. Estas não seriam apenas pessoas particulares, seriam “personificações de virtudes dos discretos liberais, tais como *nobreza de ânimo e de sangue, aviso nas letras gregas e latinas, juízo e autoridade dos anos e dos costumes*”¹⁰⁴.

Para Deswarte-Rosa o tratado de Holanda – fruto da experiência adquirida em Évora e completada em sua viagem é o primeiro das grandes edições de tratados de pintura sobre a Itália, escrito na Europa, fora das fronteiras italianas¹⁰⁵. A semana da criação presente no *De Aetatibus Mundi Imagines* é a exemplificação do sincretismo, fruto da acumulação de fontes

¹⁰⁰ BERBARA, Maria. **Francisco de Holanda e a “teoria artística” michelangiana**. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(3\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(3).pdf). Acesso em: 15 mar. 2010, p. 7.

¹⁰¹ BERBARA, op. cit., p. 12.

¹⁰² BERBARA, op. cit., p. 15

¹⁰³ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell’arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **Il Portogallo**. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001, p. 364.

¹⁰⁴ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, p. 29.

¹⁰⁵ DESWARTE-ROSA, op. cit., p. 369.

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 idéias e doutrinas comuns que circulavam no período tais quais o Neoplatonismo, o Hermetismo, a Cabala Cristã e o Lulismo¹⁰⁶.

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*.¹⁰⁷

Para Deswarte, Holanda neste album 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.”^{108 109}.

Holanda se utilizou na escrita de seus tratados de todo o referencial teórico disponível nas bibliotecas que teve acesso em Évora, no período de sua formação. Tal como citado acima, adota, numa postura eclética, as doutrinas comuns que circulavam no período em seu círculo de convivência. Crescendo no meio humanístico de Évora, Holanda traz em sua obra, os reflexos de todas as crises e contradições encontradas no transcurso e fim do Renascimento, participando, mesmo que inconscientemente, do nascimento do Maneirismo.

Com a intenção de escrever um tratado que ensinasse os seus contemporâneos o modo de pintar em Itália, o ‘modo grego’, Holanda redige o tratado *Da pintura antiga*, definindo o que é a pintura, quem é e como se forma o pintor e como se deve pintar.

¹⁰⁶ DESWARTE, Sylvie. *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 22.

¹⁰⁷ 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, p. 391.

¹⁰⁸ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell’arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. *Il Portogallo*. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001, p. 364.

¹⁰⁹ Tradução livre: “[...] se confrontam com sucesso as maiores preocupações do neoplatonismo florentino: conciliar o Antigo e o Novo testamento com a filosofia de Platão.”

3 A ARTE DA PINTURA

E muito grandes e infinitas graças dou eu, primeiro ao Sumo Mestre e Imortal, e depois as dou a meu pai, e muito em mercê lhe tenho que, aprovando o bom costume dos Atenienses, teve providência de me não desviar minha própria índole e natural, e me deixou seguir a arte da Sabedoria a mim mais segura e excelente de quantas há neste grão mundo.¹

Segundo Francisco de Holanda o primeiro pintor que existiu foi Deus². Foi ele quem através da criação ‘pintou’ o mundo com as cores que se percebem na natureza. O *Faça-se luz!* pronunciado no primeiro dia da criação é um elemento a ser seguido inclusive no ato da pintura. Holanda entende que a pintura é formada de luz – ou claro – e sombra – ou escuro – e assim como Deus primeiramente fez a luz, é por ela que a boa pintura deve ser iniciada. Da combinação da luz e da sombra todas as coisas podem ser pintadas.

Holanda louva a ação divina da pintura de forma poética e fervorosa.

Pintou o sol de ouro, a lua de prata. Pintou a rosada aurora, a compartição admirável das estrelas (que é uma parte da pintura), o repartir e sitiar dos signos e planetas, a novidade das nuvens, os mais círculos celestes tão grandíssimos e velozes, o dividir o mar das terras tão discretamente; as voltas das praias e rios tão saudosas, o relevar das serras e promontórios. Coloriu a fermosura dos campos e lagunas, e a sombra das selvas, o verde das árvores, a mescla das flores. Debuxou a estranheza das alimárias, a diferença dos peixes, a novidade das aves. Tudo isto, a quem o bem considera, são obras de pintura de um tão perfeito pintor como é Deus. Ora mais claramente pintou ele por sua própria mão, tomando limo da terra e formando dela a proporção e fábrica do instrumento absolutíssimo que é o homem. Depois sobre a costa deste pintou a imagem da mulher Eva.³

¹ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 15-16.

² HOLANDA, op. cit., p. 19.

³ HOLANDA, op. cit., pp. 19-20.

Francisco de Holanda inicia o livro I do tratado *Da Pintura Antiga*, exortando D. João III, a quem o livro é dedicado, à valorização da arte da pintura através de uma apologia da mesma. Comenta, inspirado em Plínio, que a pintura foi uma arte estimada no passado, tida pelos gregos como a primeira entre as artes liberais e por este motivo critica a desvalorização que ela sofria em Portugal em seu tempo, em virtude da falta de entendimento por parte daqueles que a poderiam, ou deveriam exaltar. Refere-se à pintura como

[...] arte pelo passado estimada de grandes reis e muito magnânimos homens, tanto que nenhuma outra coisa tinham por maior admiração, nem milagre, e recebida dos Gregos no primeiro lugar das artes liberais.⁴

No intento de mostrar como a pintura foi apreciada no passado, Holanda refere-se no prólogo, a diversos romanos que, na Antiguidade, praticaram a arte da pintura. Cita os Fábios, – Fábio Pintor que pintou o Templo da Saúde em 303 a.C. em Roma; Atério Lábio – procônsul e governador do reino de França; Turpélio, Aurélio e Amílio – fidalgos cavaleiros romanos. Entre os céсарes: Julio César; Octaviano Augusto; Pompeu o Magno; Vespasiano; Tito; Nerva Trajano; Hélio Adriano; Marco Aurélio Antonino. Holanda cita Júlio Capitolino, o qual afirma que Marco Aurélio Antonino aprendeu a pintar com o mestre Diogénito, e Severo Alexandre, o qual também citado por Holanda, pintou sua genealogia para mostrar que descendia dos Metelos.

Leon Battista Alberti em seu tratado *Da Pintura*⁵ também cita alguns dos romanos antigos, tais quais os romanos Fábio e Turpílio e o imperador Severo Alexandre, acrescentando também os nomes de Nero e Valentiniano. Ambos, Holanda e Alberti, basearam-se em Plínio para fazer suas citações.

Segundo Holanda, sua intenção ao escrever o tratado, “não é já tão confiada que espere de ensinar a pintar a quem o não sabe. Mas somente desejei de escrever sobre a minha arte algumas declarações mal entendidas do que nela entendia”⁶. Dentre essas questões mal entendidas situa-se o entendimento do que é a arte da pintura e quem é o artista.

⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 15.

⁵ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 98-99.

⁶ HOLANDA, op. cit., p. 17.

Apesar de colocar a ação divina da criação do mundo como a ação do primeiro pintor, Holanda diferencia-a da ação humana, uma vez que ao homem não é dada a capacidade de dar alma ou vida à sua criação. A pintura executada por Deus é chamada por ele de ‘animante’ e essa pintura é a responsável por dar ao homem a condição de executar a pintura ‘inanimante’.

Holanda define inicialmente a pintura como

[...] uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deus e da natureza prontíssima. É mostra do que passou, e do que é presente e do que ainda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia, mostrando o que ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais. É também ornamento e ajuda das obras divinas e naturais, dando a árvore do homem que as raízes traz do céu o maravilhoso fruto da pintura.⁷

Ao entender a pintura como uma ‘declaração do pensamento em obra visível’, Holanda aproxima-se de Platão, o qual de acordo com o crítico e historiador da arte alemão Erwin Panofsky “designa essas formas das coisas sob o termo idéias; ele nega que sejam percíveis, afirma que têm uma existência eterna e se acham contidas apenas na razão e no pensamento”⁸. Platão alia dessa forma o pensamento à expressão.

Deswarte-rosa afirma que a originalidade da doutrina de Platão reside exatamente nessa doutrina das Idéias, “fundada na crença da existência, para lá do mundo sensível, de essências imutáveis, eternas e metafísicas que regem e servem de exemplo às contínuas transformações do mundo físico”⁹. Holanda busca neste mundo das ideias a base da criação artística, acessada através da imaginação. Platão, porém, condena as artes, banindo-as da sua cidade ideal através da expulsão dos artistas e poetas. As artes ‘miméticas’ da pintura e da escultura são consideradas por ele “cópias imperfeitas dos objectos e dos seres que já são eles próprios cópias das Ideias”¹⁰.

Holanda continua discorrendo sobre a pintura afirmando que

⁷ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984., p. 20.

⁸ PANOFSKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 16.

⁹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, p. 511.

¹⁰ DESWARTE-ROSA, op. cit., p. 511.

É esta arte copioso tesouro de infinitas imagens e figuras elegantes, o qual se não poderá nunca acabar nem diminuir. É honor das artes, e uma mostra do interior homem, semelhante à delicadeza da alma, e não à do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas, e espelho em que reverbera e se vê a obra do mundo. É história de todo o tempo. É mantimento e pasto do entendimento e recreação do grão cuidado. É verdadeiro fingimento e arrazoado. É alma do espírito e da mente. É corpo da memória.¹¹

Para Aristóteles “a única diferença entre as obras de arte e as produções da natureza é que sua forma, antes de penetrar na matéria, reside na alma humana: ‘É um produto da arte tudo aquilo cuja forma reside na alma.’”¹², tudo aquilo que é ‘uma mostra do interior homem’ como diz Holanda.

Segundo Deswarte-Rosa, apesar de Platão ser contrário às artes em geral, sempre existiu uma tendência para assimilar a filosofia platônica à teoria artística. Esta tendência teria sido favorecida por Aristóteles ao empregar a palavra platônica *eidos* para designar a forma da matéria e a forma mental concebida no espírito¹³. Quem vai conciliar o pensamento de Platão – cuja *Idea* por existir apenas na razão e no pensamento traz em si a característica da absoluta perfeição – e de Aristóteles – cuja ‘forma interna’ é uma representação imanente à consciência – é Cícero. No entanto, essa conciliação segundo Panofsky pressupõe ‘uma concepção antiplatônica da arte’. Para resolver o problema desta forma de conciliação existiriam dois caminhos. O primeiro, inspirado em Sêneca, consistia em recusar a ‘alta perfeição da *Idea*’ identificada já à representação artística. O segundo, ligado ao Neoplatonismo, consistia em conferir a esta ‘alta perfeição’ uma legitimidade metafísica¹⁴.

Sêneca em concordância com Aristóteles, enumera as quatro causas da obra de arte: “a matéria de que é produzida, o artista por quem é produzida, a forma em que é produzida e o fim em vista do qual é produzida”¹⁵. Platão acrescentaria a *Idea*, que é o modelo para o qual o artista olha para executar a obra projetada. Este é o sentido que a noção de *Idea* assume perante a arte, o de um ajustamento com o objeto da representação.

Enquanto Sêneca confere indistintamente a denominação de *Idea* tanto à representação interior do objeto – a qual em sua opinião não é superior – quanto à visão do objeto exterior,

¹¹ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 20-21.

¹² PANOFSKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 16.

¹³ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, p. 512.

¹⁴ PANOFSKY, op. cit., pp. 18-24.

¹⁵ SÊNECA, Epístolas, LXV, 2ss. Apud: PANOFSKY, op. cit., pp. 24-25.

Plotino conquista para a forma interior a categoria metafísica de ‘modelo perfeito e supremo’, contrapondo-se ao ataque de Platão à arte mimética.

A posição da *Idea* no domínio da arte muda a partir destes autores, “contemplada doravante pelo artista em seu espírito, essa idéia é, num certo sentido, despojada da rígida imobilidade que parecia inerente à Idéia platônica, e transformada numa ‘visão’ viva por parte do artista”¹⁶. Para Panofsky as representações interiores do artista são passíveis de se confundir com os princípios originários da natureza, os quais se revelam ao artista num ato de intuição intelectual. Esta confusão, porém, é o que confere a essas representações o direito de se oporem à realidade das ‘Idéias’. Além disso, para a psicologia da arte e seguindo o sentido utilizado por Cícero, as representações são apenas ‘ideias’ ou ‘formas’, enquanto para uma metafísica da arte, as representações possuem ao mesmo tempo uma existência supra-real e supra-individual¹⁷.

Para Panofsky, Plotino entende a beleza da obra de arte como proveniente do fato de que

[...] uma forma ideal é “emitida” na matéria e, triunfando sobre sua grosseira inércia, anima-a por assim dizer, ou antes esforça-se por animá-la. Com isso, a arte combate pelo mesmo trunfo que o “espírito”, ou seja, pelo triunfo da forma sobre o informe.¹⁸

Segundo Aristóteles, a forma da obra de arte preexiste na alma de seu criador antes de penetrar na matéria. Os exemplos invocados por ele para validar tal proposição foram retomados por Plotino. Mas, apesar de opor, tal qual Aristóteles, a indivisibilidade da pura forma à divisibilidade da forma encarnada na matéria; apesar da prevalência da forma sobre a matéria em todos os aspectos, para Plotino, ao contrário de Aristóteles, a matéria representa o mal absoluto, aquilo que jamais pode receber verdadeiramente a ‘forma’ concebida por Aristóteles, mas impregnada da *Idea* platônica.

Na filosofia de Plotino, o antagonismo da forma e da matéria assume um aspecto de conflito em última instância, entre o bem e o mal¹⁹. Tal posicionamento heurístico, segundo o qual “a arte detém a nobre missão de fazer penetrar uma ‘forma’ na matéria rebelde” é para

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a Evolução do Conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 26.

¹⁷ PANOFSKY, op. cit., p. 27.

¹⁸ PANOFSKY, op. cit., p. 28.

¹⁹ PANOFSKY, op. cit., pp. 28-29.

Panofsky, tão prejudicial para as belas-artes quanto a concepção mimética – a arte enquanto imitação do mundo sensível – enfatizada por Platão. As duas diferem somente no fato de que enquanto a concepção mimética contesta a legitimidade das belas-artes ao entender o objetivo destas como indigno de ser buscado, a concepção heurística entende que o objetivo da arte é impossível de ser atingido²⁰. A crítica platônica censura as artes por fixarem o olhar interior do homem nas imagens sensíveis impedindo a contemplação do mundo das idéias. Plotino, porém, ao defender as artes, abre uma perspectiva para este mundo, mas ao mesmo tempo protege esta perspectiva com um véu ao dirigir o olhar interior do homem sempre para além das imagens sensíveis. As obras de arte são, conseqüentemente, desprovidas de significação mais elevada enquanto ‘imitações’ do mundo sensível; mas são também privadas de sua autonomia e finalidade enquanto manifestações da *Idea*²¹.

Contraditórias entre si e impossíveis de serem consideradas uma complemento da outra, as doutrinas filosóficas de Platão e de Aristóteles sofrem uma espécie de ajustamento durante o século XV nas atividades da Academia de Florença, onde Pico della Mirandola chega à conclusão de que apesar de discordarem nas palavras, Aristóteles e Platão concordam nas questões de fundo. Este ajustamento proposto por Mirandola, no entanto, se processa segundo Cassirer, no campo religioso e dogmático e não no filosófico²².

Segundo o filósofo alemão Ernst Cassirer²³, a disputa pela primazia da doutrina de Platão ou de Aristóteles durante a segunda metade do século XV não chega a atingir em profundidade nenhuma das doutrinas. É nas premissas religiosas e dogmáticas que reside o critério em que as duas doutrinas concordam, tornando a discussão estéril no âmbito da história do pensamento uma vez que a distinção entre as doutrinas platônicas e aristotélicas cede lugar a uma iniciativa por parte de Pico della Mirandola de reuni-las através de um sincretismo iniciado de certa forma com Marsílio Ficino. Mirandola tinha como meta principal a unificação e reconciliação da Escolástica com o Platonismo. Via-se como um explorador e foi com este pensamento que aportou à Academia de Florença. Como resultado deste trabalho de exploração chegou à conclusão de que Aristóteles e Platão apesar de se oporem nas palavras, concordavam nas questões de fundo. Essa tentativa de síntese, porém, eliminou os contornos dos dois sistemas filosóficos diluindo-os na revelação primordial filosófico-cristã proposta por Ficino.

²⁰ PANOFSKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000., pp. 30-31.

²¹ PANOFSKY, op. cit., pp. 33-34.

²² CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 5-6.

²³ CASSIRER, op. cit., pp. 7-8.

Panofsky define a “Academia Platônica” de Florença como

...um grupo escolhido de homens, unido por amizade mútua, gostos comuns pelo talento e pela cultura humana, uma veneração quase religiosa por Platão e uma admiração exaltada por um sábio bondoso e amável: Marsílio Ficino²⁴.

Kristeller explica que

El nombre “Academia” fue usado por Ficino y sus contemporâneos, pero ahora generalmente se cree que era más bien un círculo de amigos informalmente organizado, más que una institución firmemente establecida a la manera de las academias de los siglos siguientes. Ficino quería que su Academia tomara la forma de una comunidad espiritual, y las asociaciones laicas religiosas de su tiempo pueden haberlo influido en eso, lo mismo que el modelo imaginado de la Academia de Platón y otras antiguas Escuelas filosóficas.^{25 26}

Dentre as atividades desenvolvidas pela Academia, Kristeller cita as discussões informais entre os membros mais respeitados do grupo; a celebração por duas vezes do aniversário de Platão com um banquete onde cada participante recitava um discurso filosófico; os recitais onde pequenos círculos ouviam as declamações de Ficino, as leituras de Platão entre outros e as conferências públicas sobre Platão e Plotino²⁷.

Marsílio Ficino entendia que o universo estava ligado a Deus através de um circuito espiritual, o qual fazia com que todas as revelações, quer originárias da Bíblia, quer dos mitos clássicos, fossem na verdade uma só. Sua teoria justificava a utilização dos elementos pagãos pois as virtudes bíblicas poderiam ser encontradas também nos escritos clássicos, já que

²⁴ PANOFSKY, Erwin. **Estudios de iconología**: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1986, p. 120.

²⁵ KRISTELLER, Paul Oskar. **Ocho filósofos del Renacimiento italiano**. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 62

²⁶ Tradução livre: “O nome ‘Academia’ foi usado por Ficino e seus contemporâneos, mas agora se crê geralmente que era mais um círculo de amigos organizados informalmente do que uma instituição firmemente estabelecida aos moldes das academias dos séculos seguintes. Ficino acreditava que sua Academia tomara a forma de uma comunidade espiritual, e as associações laicas religiosas de seu tempo podem haver influído nisso, ou mesmo o modelo imaginado da Academia de Platão e outras antigas Escolas filosóficas”.

²⁷ KRISTELLER, ibidem.

derivavam da mesma fonte²⁸. Incluiu neste grande sistema metafísico a mitologia, a astrologia, a física, a medicina, a escolástica, a Cabala, a magia. A base histórica do seu sistema é o que ele chamou de ‘prisca theologia’ – teologia antiga –, uma genealogia da sabedoria antiga desde o Antigo Testamento, passando por Jesus Cristo – que encarnava a verdade absoluta – até os sábios pagãos que tiveram revelações parciais desta verdade – Hermes Trismegisto, Orfeu, Pitágoras e Platão²⁹.

Ficino se propôs à tarefa de tornar acessíveis os documentos originais do platonismo, por isso dedicou-se à tradução em latim dos diálogos de Platão e num segundo momento, das obras dos seus discípulos, dos neoplatônicos – Alcino, Dionísio Areopagita, Plotino, Xenócrates, Porfírio, Prócolo, Jamblico, Prisciano, Psellos, Sinésio, Speusippo – e dos seus predecessores míticos – Hermes Trismegisto, Orfeu e Pitágoras³⁰. Depois coordenou todas essas informações num “sistema vivo e coerente capaz de dar um novo significado a toda a herança cultural da época”³¹ e finalmente harmonizar esse sistema com a religião cristã.

Kristeller³² afirma que Ficino tinha consciência de que o platonismo tinha seguidores entre os antigos escritores latinos, entre os autores eclesiásticos primitivos e entre os filósofos medievais árabes e latinos. Além das influências do humanismo primitivo e do platonismo antigo e medieval, Ficino teria absorvido outras, que acabam por passarem despercebidas por não se identificarem com o rótulo do platonismo. O epicurismo de Lucrecio o impressionou e marcou toda a sua vida. Na Universidade de Florença assistiu cursos de filosofia aristotélica e sua familiaridade com os textos e métodos escolásticos marcaram o uso que ele fez tanto de Aristóteles quando dos comentaristas árabes deste autor.

A apropriação feita por Ficino do conceito de *Idea*, assim como pelos outros pensadores da academia florentina, influenciaram diretamente a obra de Holanda. É importante ressaltar, porém, que tal como outros teóricos do Renascimento, Holanda distancia-se do conceito original de *Idea* formulado por Platão, seguindo os conceitos neoplatônicos de Ficino.

Panofsky explica que

²⁸ JANSON, H. W. **História geral da arte: renascimento e barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 629.

²⁹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. . Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, p. 514.

³⁰ DESWARTE-ROSA, *ibidem*.

³¹ PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento**. Lisboa: Estampa, 1986, p. 120.

³² KRISTELLER, Paul Oskar. **Ocho filósofos del Renacimiento italiano**. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 58-59.

Assim como o domínio das artes plásticas propõe algo de perfeito e de sublime, de que existe uma forma puramente pensada, e como a esta forma estão ligados, pela reprodução que deles nos oferece a arte, os objetos inacessíveis como tais à percepção sensível (ou seja, os seres divinos que devemos representar), assim também é em espírito apenas que contemplamos a forma da perfeita eloquência e é somente sua cópia que buscamos captar auditivamente.³³

O pensamento da Antiguidade, assim como o do Renascimento, justapôs a concepção da obra de arte como algo inferior à natureza, imitação desta ou produção da sua ilusão, à concepção de algo superior à natureza, pois a obra de arte possui a capacidade de corrigir-lhe as falhas. Por isso Holanda completa sua definição da arte da pintura afirmando que

A santa pintura é contemplação activa. É terra e chão em que o arado do trabalho, com penas, grifos ou pincéis dão frutos mui deleitosos e louvados. É mar dos engenhos e dos engenhosos; é pego, e rio, e fonte; é céu de todos os artificios e boas artes, e é um novo mundo do homem e seu próprio reino e obra, assim como o mor mundo é próprio de Deus derivado um do outro. É uma candeia, uma luz que inesperadamente num lugar escuro mostra obras que antes não eram conhecidas.

E é finalmente a pintura fazer e criar de novo numa tábua limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de novo quaisquer obras, divinas ou naturais, com tão perfeita imitação que pareça naquele lugar estar tudo aquilo que não está; e ser longe o que está tão perto e chegar-se ou afastar-se de nós como vero e incorporado, o que é imaginado e incorpório, isto somente com ajuda de duas linhas, uma recta e outra oblíqua, tiradas da régua e do compasso, e assim mesmo com a razão do claro e da sombra que disse no princípio.³⁴

Alberti afirma de modo semelhante que a pintura contém

[...] a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices.³⁵

³³ PANOFKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 16.

³⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 21.

³⁵ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 95.

A pintura seria capaz de contribuir para o prazer do espírito e para a beleza das coisas. Holanda afirma que a pintura é um “copioso tesouro de infinitas imagens e figuras elegantes, o qual se não poderá nunca acabar nem diminuir”³⁶, enquanto Alberti entende que “não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura”³⁷. De qualquer maneira, a pintura possibilita uma intervenção do homem na natureza onde as ‘infinitas imagens e figuras elegantes’ podem ser tornadas em algo ‘muito mais caro e gracioso pela pintura’.

Panofsky lembra que segundo Cícero, o artista é

[...] aquele cujo espírito encerra um modelo prestigioso de beleza para o qual ele pode, como verdadeiro criador, voltar seu olhar interior; e, embora a perfeição total desse modelo não possa passar para a obra no momento da criação, esta deve no entanto revelar uma beleza que é algo mais que a simples cópia de uma “realidade” encantadora.³⁸

Enquanto criador, o artista é tido em grande estima nos meios helenísticos e romanos.

[...] os bons pintores gozavam, perante todas as pessoas, grande prestígio, tanto que os cidadãos mais eminentes, os filósofos, e até mesmo não poucos reis, não só se deleitavam com as coisas pintadas, mas também se compraziam sobremaneira em pintar com suas próprias mãos.³⁹

Eram vistos como personalidades superiores e protegidas dos deuses, capazes de retirar da natureza a imagem ou ilusão que nela existe potencialmente. Harari em um artigo sobre ‘Plínio o velho e a história da arte antiga’, colocado no início da edição da *Storia delle arti antiche* de Plínio, feita pela editora Rizzoli em Milão, refere-se ao tratamento dado por Plínio à arte figurativa em função da sua capacidade de transformar os materiais criando uma natureza ilusória reinventada.

³⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 20.

³⁷ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 96.

³⁸ PANOFSKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 17.

³⁹ ALBERTI, op. cit., p. 98.

Le arti figurative entrano nell'ordito classificatorio perché luoghi privilegiati della trasformazione materiale: perché oreficeria e gioielleria trasformano metalli e gemme, perché la scultura trasforma il rame e il marmo, perché la pittura trasforma le terre colorate; l'opera d'arte (o di alto artigianato) è per Plinio un prodotto in un certo senso naturale, una natura illusoria reinventata dentro quella reale (e divina), manipolandone altri prodotti, le pietre le terre i metalli, che già in potenza quella illusione contenevano.^{40 41}

Por esta deferência dada às artes figurativas e em especial à pintura, é que Plínio analisa como esta é recebida e cultivada pelas famílias de Sicione na Grécia.

Sull'autorità sua accadde che, in Sicione prima poi in tutta la Grecia, i ragazzi di famiglia, prima di ogni altra cosa, imparassero la graphikè, cioè la pittura su legno, e che questa disciplina fosse annoverata al primo passo delle arti liberali. E sempre essa ebbe l'onore di essere esercitata da cittadini liberi, e in seguito anche da persone di rango, mentre fu perpetuamente interdetto che la si insegnasse ai servi.^{42 43}

É em virtude da condição dada à pintura em Sicione, onde ela é praticada somente por homens livres, que Plínio a situa entre as artes liberais.

O pintor para Holanda é um indivíduo cujo ofício precisa ser vagarosamente cultivado no correr dos anos. Cultivo esse que se faz através do desenvolvimento das qualidades inatas que possui e das adquiridas em sua vida. A consciência real deste conhecimento encontra-se na proporção inversa do conhecimento que se acredita possuir e a modéstia é uma virtude que 'deve' existir em todo pintor. A pintura seria ainda, um conhecimento a ser desenvolvido por todo homem polido. É interessante notar que, apesar do incentivo ao cultivo da modéstia, é

⁴⁰ "HARARI, Maurizio. Plinio il vecchio e la storia dell'arte antica. In: PLINIO il vecchio. **Storia delle arti antiche**. Milano: Rizzoli, 2001, pp 8-9.

⁴¹ Tradução livre: "As artes figurativas entram nesta ordem classificatória por causa do seu lugar privilegiado da transformação material: porque ourivesaria e joalheria transformam metais e gemas, porque a escultura transforma o bronze e o mármore, porque a tinta transforma a terra colorida, uma obra de arte (ou do alto artesanato) é para Plínio um produto natural em um certo sentido, uma natureza illusoria reinventada dentro daquela real (e divina), manipulando outros produtos, as pedras, a terra e metais, que potencialmente já continham aquela natureza ilusória."

⁴² PLINIO il vecchio, op. cit., p. 197.

⁴³ Tradução livre: "Sobre a autoridade da pintura aconteceu que, primeiro em Sicione e depois em toda a Grécia, os meninos das famílias, começaram em primeiro lugar a aprender a gravura, que é a pintura em madeira, e esta disciplina foi contado na primeira etapa do aprendizado das artes liberais. E ela sempre teve a honra de ser exercida por cidadãos livres, e mais tarde por pessoas de posição, e sempre foi interditado o seu ensino aos servos."

exatamente pela não aplicação – ou falsa aplicação – dessa virtude, que Holanda deixa perceber em sua obra a maior parte dos dados que se conhece sobre sua vida.

Holanda encerra o prólogo do *Da Pintura Antiga* desculpando-se pela falta de eloquência em seu texto justificando tal fato pelo pouco tempo transcorrido desde sua viagem à Itália até a redação do tratado, tempo este insuficiente para que ele pudesse corrigir o mal que o afastamento da corte, dos seus costumes e da sua linguagem ocasionou. Por fim declara que seu livro se destina ao que ele chama de pintura ‘Antiga’, a única digna, segundo ele, de ser chamada de pintura.

Sylvie Deswarte-Rosa em seu artigo “Prisca pictura e antiquas novitas” analisa o que Holanda entende como sendo ‘pintura antiga’. Inicialmente explica que ‘pintura antiga’ é para Holanda toda arte proveniente do desenho e que apresente as ‘proporções clássicas’⁴⁴. Essas proporções são encontradas nas diversas citações à obra de Vitrúvio, autor mais citado por Holanda.

Para que a pintura se concretize, ocupando o papel que Holanda lhe dedica, é necessária a utilização de três preceitos os quais agem como as colunas de um edifício. São eles a *invenção* ou *idéia*; a *proporção* ou *simetria*; e o *decoro* ou *decência*. Esses preceitos serão mais bem analisados posteriormente, mas é importante mencionar aqui, algumas discussões existentes na antiguidade com relação ao conceito de *idea*, já que Holanda baseia-se também – mesmo que indiretamente segundo alguns autores – em filósofos da antiguidade para escrever seu tratado. Nascimento comenta que, segundo González-Garcia, a crença de Holanda num caráter insuperável da Antiguidade e a validade deste pensamento em Portugal, revelam

[...] a incapacidade da arte italiana em ‘expressar e justificar conceitualmente as novidades formais e as licenças do maneirismo incipiente’ e o descompasso dos avanços técnicos da arte portuguesa em relação àqueles já praticados pela arte italiana.⁴⁵

⁴⁴ DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009, p. 16.

⁴⁵ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, p. 13-14.

González-Garcia acredita que era pouca a erudição da obra de Holanda, uma vez que esta era “manifesta na utilização, por parte de Holanda, de autores contemporâneos para fazer a citação dos textos antigos”⁴⁶. O conceito de antiguidade defendido por Holanda admitia que Michelangelo se igualasse aos antigos pela imitação que efetuava dos preceitos defendidos por aqueles artistas. A idéia de superação deste modelo antigo e as possíveis licenças permitidas aos artistas com relação a este modelo, conceitos já existentes na obra de Vasari, era algo impensável para Holanda.

Deswarte-Rosa mostra a ‘pintura antiga’ defendida por Holanda como uma espécie de “*prisca pictura* de origem divina, universal no tempo e no espaço, segundo uma noção derivada da *prisca theologia*”⁴⁷ de Ficino.

[...] a genealogia dos profetas, filósofos e poetas, como Hermes Trismegisto, Orfeu, Pitágoras e Platão, cujos textos iluminados, escritos em um estado de *furor divinus*, prepararam a revelação divina do Cristo.⁴⁸

Holanda, segundo esta autora, se apoia neste modelo para invocar para a pintura antiga uma ‘genealogia sagrada’ de artistas divinamente inspirados, do qual fazem parte todos os artistas citados por Plínio em sua História Natural. É ainda graças a este conceito de “arte de origem divina, universal no espaço e no tempo” que Holanda introduz “os grandes artistas da Renascença nessa genealogia sagrada da pintura antiga, que ele faz descender do *priscus theologus* Hermes Trismegisto”⁴⁹.

Esta tendência filosófica podia ser percebida nas discussões com relação às temáticas a serem abordadas nas diversas obras de arte, mas ainda não havia sido aplicada à teoria da criação artística. Deswarte⁵⁰ lembra que, para Holanda, a pintura mais do que

⁴⁶ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002., p. 14.

⁴⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009, p. 16.

⁴⁸ DESWARTE-ROSA, op. cit., pp. 16-17.

⁴⁹ DESWARTE-ROSA, op. cit. p. 25.

⁵⁰ DESWARTE-ROSA, op. cit., p. 16.

imitação é contemplação. “A santa pintura é contemplação activa. É terra e chão em que o arado do trabalho, com penas, grifos ou pincéis dão frutos mui deleitosos e louvados”⁵¹.

Kristeller explica que Ficino

... considera el conocimiento de Dios y el amor de Dios simplemente como dos aspectos o interpretaciones diferentes de la misma experiencia básica, a saber: el ascenso contemplativo del alma hacia su última meta.

Esta experiencia, y la manera en que es interpretada es la clave para la metafísica de Ficino y también para su ética. Es el ascenso interno de la contemplación a través del cual se descubre y se verifica la realidad de las cosas incorpóreas, de las ideas e del mismo Dios. Más aún, puesto que este ascenso interior constituye la tarea básica de la existencia humana, Ficino no se interesa por preceptos morales específicos o por una casuística, sino solamente por la identificación general del bien humano y de la excelencia moral del hombre con la vida interior.^{52 53}

Para Holanda, o artista contempla as Idéias aos ascender ao Céu, e são essas idéias que ele transcreverá pelo desenho, origem de sua arte. Ao colocar o artista como um ser capaz de ascender ao Céu, Holanda dá ao pintor a mesma condição do filósofo, do teólogo e dos profetas, os únicos aos quais era concedida essa graça, de ascender até a divindade e contemplá-la.

O tratado de Holanda insere-se, portanto, no processo de aproximação da Escolástica com o Platonismo, proposto pela Academia de Florença. Neste contexto de valorização da cultura clássica e de aproximação desta com a cultura cristã, a pintura ‘antiga’ passa a ocupar um lugar privilegiado com relação à arte produzida durante a Idade Média. O historiador da arte Horst Waldemar Janson na introdução do seu volume de História Geral da Arte em que trata do Renascimento e do Barroco, afirma com relação à valorização da antiguidade clássica, que não devemos afirmar que

⁵¹ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 21.

⁵² KRISTELLER, Paul Oskar. **Ocho filósofos del Renacimiento italiano**. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 66.

⁵³ Tradução livre: “[...] considera o conhecimento de Deus e o amor de Deus, simplesmente como dois aspectos ou interpretações diferentes da mesma experiência fundamental, a saber: a ascensão contemplativa da alma para seu objetivo final.

Esta experiência e a forma como é interpretada é a chave para a metafísica de Ficino e também para sua ética. É através da ascensão interna pela contemplação que se verifica a realidade das coisas incorpóreas, das idéias e mesmo de Deus. Além disso, uma vez que esta ascensão interior constitui a tarefa básica da existência humana, Ficino não se interessa por preceitos morais específicos ou por uma casuística, mas sim por uma identificação geral da bondade humana e da excelência moral da identificação do homem com esta vida interior.”

... Petrarca e os seus sucessores quiseram ressuscitar integralmente a Antiguidade clássica. Interpondo o conceito de “mil anos de trevas” entre eles e os antigos, reconheciam – ao invés dos classicistas medievais – que o mundo greco-romano já estava irremediavelmente morto. As suas glórias só podiam ser revividas pelo espírito, pela contemplação nostálgica e admirativa, pelo redescobrimento da plena grandeza das realizações da Antiguidade na arte e no pensamento, num esforço de competição ideal.⁵⁴

É, portanto, como modelo a ser imitado e superado que a ‘pintura antiga’ é vista por Holanda.

Holanda distingue a ‘pintura antiga’ – do tempo dos Romanos –, daquelas “velhices” encontradas em Espanha e Portugal. A primeira, segundo ele, era novidade nestes países, excetuando-se alguma sombra ainda remanescente do período do Império Romano.

Há aí grande diferença entre o *antigo*, que é muitos anos antes que Nosso Senhor Jesus Cristo encarnasse, na monarquia de Grécia e também na dos Romanos; e entre o antigo a que eu chamo *velho*, que são as coisas que se faziam no tempo velho dos reis de Castela e de Portugal, jazendo a boa pintura ainda na cova. Porque aquele primeiro antigo é o excelente e elegante; e este velho é o péssimo e sem arte. E o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é somente em Itália, podemos-lhe chamar também antigo, sendo feito hoje em este dia.⁵⁵

A pintura era adorada pelos pintores antigos quase que como a um deus, tanto era o empenho desses pintores em atingir a perfeição. Ao tomarem consciência do quanto suas obras eram adoradas pelos homens, chegaram a competir não só com as obras divinas como com as naturais. Apeles, Panfílio, Zeuxis, Miron, Demófilo, Timágoras, Protógenes, Parrásio, Micon, Apolodoro, Aristides, entre outros são citados entre os pintores que pintaram o que Holanda entendia como sendo a verdadeira pintura.

Apeles é considerado o maior pintor da antiguidade, viveu na segunda metade do século IV e princípios do século III a. C. Foi o pintor de Alexandre Magno e após a sua morte trabalhou na corte de Ptolomeu no Egito. Panfílio viveu durante o século IV a. C e foi mestre de Apeles. Era um teorizador, acreditava que o pintor deveria ser instruído em todas as ciências, em especial a aritmética e a geometria. Deveria imitar a natureza interpretando-a. Os princípios formulados por ele constituíram a ‘escola de pintura de Sicione’. Zeuxis era natural

⁵⁴ JANSON, H. W. **História geral da arte: renascimento e barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 540.

⁵⁵ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 37.

de Heracléia da Sicília, trabalhou na Magna Grécia e em Atenas. Sua especialidade era a luz, os jogos de luz, a oposição dos tons e era notável na pintura de formas femininas. Míron foi um escultor nascido na Beócia no segundo terço do século V a. C. Sua obra mais conhecida é o Discóbolo. Demófilo foi pintor e escultor, provavelmente do século V a. C. Foi um dos que decoraram com pinturas e esculturas o templo de Ceres no Circo Máximo. Existiram vários Timágoras. Em Chalcis viveu um pintor no século I a. C. com este nome. Na segunda metade do século IV a. C., viveu em Rodes um escultor que esculpiu os vencedores dos jogos olímpicos. No século II a. C. um escultor com este nome trabalhou em Lindos. Protógenes foi um pintor grego de Rodes, do tempo de Alexandre Magno. Foi amigo de Apeles e de Aristóteles. Parrásio foi um pintor grego nascido em Éfeso. Considerava-se o rei dos pintores, e por isso usava sempre uma coroa, tal era o orgulho que sentia da sua pintura. Micon foi um pintor e escultor ateniense do século V a. C. Foi um dos pintores escolhidos para pintar as muralhas do templo de Teseu e, na Porta de Poikilo as vitórias sobre os persas. Apolodoro foi um pintor natural de Atenas que viveu na primeira metade do século IV a. C. Foi um dos primeiros a saber dosar a luz e a sombra e a aplicar o colorido na pintura. Aristides foi um pintor grego nascido em Tebas, contemporâneo de Apeles. Foi o primeiro a dar expressão, pelos traços fisionômicos, às paixões da alma⁵⁶.

Esta pintura, praticada por estes artistas, merecia louvores pelos ‘primores que tinha’. Dentre estes ‘primores’, o mais importante a ser citado é o fato dessa ciência – a arte da pintura –, fundamentar-se no conhecimento e estudo – seja através da pintura ou escultura – da figura humana em suas diversas possibilidades de representação, pois

[...] vendo como a mais nobre criatura das que Deus na terra fez era a imagem humana, e querendo fazer desta divina e senhora de todas as outras criaturas animantes e visíveis, sobre ela pôs, creio, todo o peso e profundidade de seus engenhos e saber.⁵⁷

Holanda comenta que alguns pintores modernos criticavam a ‘pintura antiga’ como sendo toda ela da mesma maneira. Mas a eles responde que se a criticavam é porque não a conheciam. Nada do que era feito por seus contemporâneos em Portugal podia ser comparado ao que foi produzido pelos antigos.

⁵⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 119-121.

⁵⁷ HOLANDA, op. cit., p. 38.

[...] não há hoje alguma maneira que seja boa e graciosa de que as criaturas possam estar nem mover-se, de que eles não tenham feito a melhor, e de todas grande número; e sendo sempre umas mesmas, todas têm novidade e são diferentes.⁵⁸

Enquanto os pintores antigos iam pelo caminho da perfeição, os pintores modernos – chamados por ele de ignorantes – buscavam o caminho da desordem.

Em Portugal o único pintor que ele cita como ‘conhecedor’ ou interessado no modo ‘antigo’, pois em meio ao tempo bárbaro em que vivia quis imitar de alguma forma ‘o cuidado e a discrição dos antigos e italianos’ foi o pintor do rei D. Afonso, Nuno Gonçalves⁵⁹. Pereira, referindo-se ao trabalho deste pintor nos *Painéis de S. Vicente*, afirma que esta é uma

Obra praticamente isolada no contexto pictórico português, a ela apenas se pode juntar um conjunto escasso de trabalhos atribuíveis a essa suposta “oficina de Lisboa” dirigida pelo mestre português, que carece de antecedentes e de seguidores consequentes. [...] o labor de Nuno Gonçalves acaba por exprimir esse mesmo anseio de austeridade que se surpreende nos templos singelos e robustos do tardo-gótico português, parecendo revelar uma via mediterrânica para a arte portuguesa, dando expressão a afinidades que se não podem ignorar e que compreendiam dentro do mesmo complexo histórico-geográfico um eixo que, do Norte da Itália, passaria pela Provença (com aportações borgonhesas) e pela Catalunha, atingindo Lisboa [...].⁶⁰

Essa forma de pintar distinta da empreendida pelos pintores portugueses de sua época, é que Holanda entende como sendo o ‘cuidado e discrição’ dos antigos e dos italianos. Holanda com relação ao aprendizado do artista em Portugal, afirma que

Daqui veio que a coluna que eles aprovaram por boa, nunca outra fizeram, nem se pode passar dali; e nunca mais outra quiseram inventar, mas quatro invenções tem delas, ou cinco; o seu arquitrave e friso ou cornija, nunca mais curaram de bolir com eles.⁶¹

⁵⁸ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 39.

⁵⁹ HOLANDA, op. cit., p. 37.

⁶⁰ 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, p. 374.

⁶¹ HOLANDA, op. cit., p. 40.

É tanto a acomodação com relação ao aprendizado da arte, quanto seu desprezo pela lição do antigo e a ignorância da *antiqua novitas*, que Holanda critica em seus contemporâneos.

Deswarte-Rosa define esse conceito – *antiqua novitas* – como um conjunto de regras e preceitos seguido na Antiguidade. Comenta, no entanto, que este princípio distingue-se do de *antiguidade nova*, que seria aplicado aos artistas que assimilaram completamente o antigo e equivaleria ao conceito vasariano de *antico moderno*. Os dois eixos do pensamento teórico de Holanda são portanto, a *antiqua novitas* – “esse conjunto de regras e de normas observadas sem falta nas obras antigas, mesmo de segundo escalão, cuja aplicação garantia uma qualidade média uniforme”⁶² – e a teoria neoplatônica da criação – “própria ao artista divinamente inspirado, ao “verdadeiro pintor”, como Michelangelo, que segue sua Idéia sem escutar as críticas”⁶³.

Não seria possível aprender a ‘pintura antiga’ “se não peregrinar daqui a Roma e por muitos dias e estudo não frequentar suas antigas e maravilhosas relíquias no primor das obras”⁶⁴. Este foi o motivo que levou Holanda a Roma, os monumentos históricos e as obras de arte antiga. Mas Deswarte lembra que

Graças à sua educação humanista e ao seu conhecimento da arte e da Antiguidade, Francisco de Holanda tinha sido perfeitamente preparado para assimilar em Itália as novidades na pintura bem como para abordar a filosofia neoplatônica.⁶⁵

Sua ida a Roma foi o coroamento do processo de construção do conhecimento iniciado durante sua juventude em Évora.

Segundo a historiadora das teorias e formas urbanas Françoise Choay⁶⁶, o nascimento do monumento histórico ocorreu em Roma aproximadamente no ano de 1420, resultado do interesse intelectual e artístico atribuído aos monumentos da Antiguidade por uma pequena elite do *Quattrocento*, fruto de um longo processo de maturação cujos precedentes remontam

⁶² DESWARTE-ROSA, Sylvie.. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009, p. 18.

⁶³ DESWARTE-ROSA, op. cit., p. 18.

⁶⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 37.

⁶⁵ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, pp. 519-520.

⁶⁶ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade:UNESP, 2006, pp. 31-32.

ao último quartel do século XIV. No entanto, o hábito de se colecionar obras de arte, anterior aos museus, surgiu no fim do século III a.C. No período entre a morte de Alexandre e a cristianização do Império Romano, os gregos passaram a apresentar à elite culta de seus conquistadores vários edifícios públicos que representavam a seus olhos, um tesouro semelhante ao que os monumentos romanos representavam para os clérigos humanistas na Europa medieval. Este interesse colecionista, de acordo com a autora, tem sua origem no reino de Pérgamo, onde os atálidas passaram a procurar esculturas e objetos de arte decorativa produzidos pelos gregos mas não colecionados por eles. Considera-se o ano de 146 a.C, como a data do nascimento simbólico do objeto de arte e do ato de colecioná-lo entre os romanos.

[...] ao partilhar o butim entre os exércitos aliados que se seguiu ao saque de Corinto, o general romano L. A. Múmio ficou desconcertado com os lances que Átalo II oferecia pagar pelos objetos a que os romanos davam pouca importância: ele assegura o direito de preempção de pintura de Aristides [...], que envia imediatamente, com algumas estátuas em oferenda aos deuses de Roma⁶⁷.

Tal fato já era do conhecimento de Holanda, que o comenta nos *Diálogos em Roma*.

[...] o primeiro que deu admiração em Roma às pinturas estrangeiras, foi L. Múmio, chamado Acaico, porque aquela província tinha vencido; porque vendendo em almoeda a presa que houvera, el-rei Atalo lhe comprou uma pintura de Baco, da mão de Aristides, por seis mil sestércios (e cada sestércio tem 25 cruzados) pelo que, espantando-se Múmio de tanto preço e duvidando se na tal pintura estaria alguma virtude que ele não conhecesse, revogou a compra de Atalo, queixando-se ele disso; e a pintura trouxe a Roma.⁶⁸

Choay afirma que, discretamente, os objetos gregos espoliados pelos exércitos romanos, começaram por entrar no interior de algumas residências patrícias, no entanto, tal discrição se alterou quando Agripa pediu que as obras – ou tesouros – guardadas nos templos fossem expostas à vista de todos. Roma teria espoliado a Grécia numa escala equivalente à das

⁶⁷ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade:UNESP, 2006, p. 33.

⁶⁸ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 80.

pilhagens napoleônicas. É importante ressaltar, no entanto, que, neste momento, os bens móveis colecionados ou os edifícios antigos não eram investidos de um valor histórico, podendo, por este motivo, ser questionada ou relativizada a comparação com a modernidade ocidental. Aos atálidas interessava o traço étnico e o cronológico. Todos os objetos, alvo do interesse eram de origem grega e pertenciam aos períodos clássico e helenístico. Segundo Choay são modelos que “servem para suscitar uma arte de viver e um refinamento que só os gregos tinham. [...] Não se tratava de uma medida reflexiva e cognitiva, mas de um processo de apropriação”⁶⁹. Esse refinamento grego era o objeto das pesquisas da história da arte na época de Holanda.

Plínio, cuja obra *Storia delle arti antiche*, foi utilizada tanto por Holanda quanto por Alberti como base para escreverem sobre a origem da arte da pintura, afirma que

Sugli inizi della pittura regna grande incertezza, e del resto la questione esula dal compito nostro. Gli Egizi dicono che fu inventata da loro seimila anni prima che passasse in Grecia: vana pretesa, come è di per sè chiaro. I Greci dicono, alcuni che fu trovata a Sicione, altri a Corinto; tutti però concordano nel dire che nacque dall'uso di contronare l'ombra umana con una linea.^{70 71}

Holanda⁷² ao tratar dos primeiros pintores escreve – como Plínio – que os egípcios tomaram para si a primazia da descoberta dessa arte, o que era claramente falso, uma vez que era inquestionável o fato de ser por meio dos gregos que a pintura foi difundida. Alberti também afirma a ‘pretensa’ criação por parte dos egípcios, mas não nega tal fato, alegando que não era sua intenção escrever a história da pintura tal como Plínio e sim construir “uma nova arte da pintura, sobre a qual, pelo que sei, em nossa época nada se encontra escrito”⁷³. Independente

⁶⁹ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade:UNESP, 2006, p. 34.

⁷⁰ PLINIO il vecchio. **Storia delle arti antiche**. Milano: Rizzoli, 2001, p. 151.

⁷¹ Tradução livre: “ Sobre os primórdios da pintura reina uma grande incerteza, e de resto esta questão está fora do nosso trabalho. Os egípcios dizem que foi inventado por eles seis mil anos antes de ter passado à Grécia: pretensão vã, como é claro. Alguns gregos dizem que foi encontrada em Sicione, outros em Corinto, todos concordam porém que surgiu a partir da prática de contornar a sombra humana com uma linha.”

⁷² HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 21.

⁷³ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 97.

da origem, ambos afirmam que a primeira pintura começou com um traço rodeando uma sombra na parede e depois iniciou-se a *Monochromathon*, pintura de uma cor só⁷⁴.

Holanda cita Plínio e Plutarco como os dois autores que colocam Sicione, uma cidade grega da região do Peloponeso, como sendo originariamente a pátria da pintura. Em Sicione a pintura era ensinada aos filhos das famílias nobres, tendo sido proibido por lei aos escravos o aprendizado de tal arte, pois a “arte da pintura foi sempre a mais digna dos engenhos livres e das almas nobres”⁷⁵. As obras de pintura dessa cidade foram levadas a Roma por Escauro, em função de uma dívida pública. Para Holanda, Roma e não Sicione é que deveria ser considerada a pátria da pintura, pelo amor demonstrado a esta arte e pelo empenho em se adquirir obras de pintura provenientes de todas as províncias, as quais foram levadas a Roma para ornar seus templos e construções⁷⁶.

Holanda recorda que nos tempos do Império Romano, os preceitos da arte da pintura e da escultura foram “semeados e derramados” por todo o território do Império ou que tivesse algum contato com os romanos.

Nem me dareis alguma nação estranha nem bárbara, onde quer que haja a polícia de pintar ou entalhar, que não traga aquela mesma arte e doutrina que se costumava no tempo antigo no meio de Roma ou Atena, porque as pedras que eu em França vi antigas feitas eram como as que vi em Itália; e assim mesmo as que vi em Catalunha, e assim as que vi por Espanha.

[...]

Mas, tornando ao propósito, até em África e dentro em Marrocos me afirmaram que estava uma escultura de águias imperiais e de entalhos dos Romanos. Na Índia os seus pagodes, ainda que são mal proporcionados, lá querem tirar à disciplina antiga; e assim as coisas da China. Ora de Levante e Ásia, que toda fumeja¹ à antiguidade. Mas o que é mais de maravilhar, que até o novo mundo da gente bárbara do Brasil e Peru, que até agora foram ignotos aos homens, ainda esses em muitos vasos de ouro que eu vi, e nas suas figuras, tinham a mesma razão e disciplina dos antigos; que não é pouco argumento de já aquelas gentes serem noutro tempo conversadas, e de os preceitos da *pintura antiga* serem já semeados por todo o mundo, até os antípodas.”⁷⁷

⁷⁴ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 97; HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 22; PLINIO il vecchio. **Storia delle arti antiche**. Milano: Rizzoli, 2001, pp. 151-152.

⁷⁵ ALBERTI, op. cit., p. 100.

⁷⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 23-24.

⁷⁷ HOLANDA, op. cit., p. 41.

Em Portugal, Holanda afirma que não existe escultura antiga que não tenha sido feita segundo os preceitos romanos. E apesar de neste país, assim como na França e Espanha, esse modo antigo ter caído em desuso, ‘perdido aquela elegância primeira’, Holanda se consola por saber que retornariam ainda a esta elegância, como podia perceber pelos sinais da arte da pintura no próprio reinado de D. João III, sendo ele mesmo o primeiro a louvar e pregar em Portugal a perfeição da arte na antiguidade.

Para Holanda, foi no tempo em que o Império Romano se dividiu – passando Constantinopla a exercer o papel de capital do Império –, no mesmo tempo em que os vândalos, os hunos e os godos invadiram a Europa cobiçando as obras famosas do Império e inquietando toda a Itália, que a arte da pintura foi perdendo o valor e a glória alcançados junto aos gregos e aos romanos. A guerra e a fome, unidas à ignorância e bestialidade dos bárbaros fizeram “desaparecer toda a fermosura e tesouro da pintura e escultura que o velho mundo em muito tempo tinha apenas ajuntado, num lugar que era Roma”⁷⁸ ocasionaram enfim o desaparecimento do conhecimento da arte da pintura.

Durante a Idade Média, pode-se notar dois fatores responsáveis pela destruição dos monumentos e edifícios públicos romanos, o proselitismo cristão e a “indiferença em relação aos monumentos que haviam perdido seu sentido e seu uso, a insegurança e a miséria”⁷⁹. Muitas construções foram transformadas em pedreiras, outras ocupadas por habitações, depósitos ou oficinas. Mas, também no mesmo período, algumas obras e edifícios pagãos foram alvos de um projeto deliberado de conservação, estimulado pelo clero, detentor e protetor do saber ou da *humanitas* antiga. Além do mais, esses monumentos e objetos traziam aos clérigos a sensação familiar de textos próximos, das letras e do saber clássico.

Choay lembra que esse “apoio à *humanitas* e às artes antigas culmina durante esses breves e parciais renascimentos [...], nos séculos VIII e IX, no contexto da política carolíngia, depois nos séculos XI e XII, impulsionados pelos grandes abades humanistas”⁸⁰. As obras antigas encantavam por suas dimensões, seu refinamento e qualidade de execução e pela riqueza dos seus materiais, não apresentavam ainda, o papel de monumentos históricos. Sua preservação destinava-se a um projeto de reutilização que poderia ser global ou fragmentada. Muitos monumentos antigos foram cortados em partes e pedaços e incorporados a novas construções.

⁷⁸ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 24.

⁷⁹ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade:UNESP, 2006, p. 35.

⁸⁰ CHOAY, op. cit., p. 37.

Para Holanda a Idade Média foi o período em que a pintura foi morta e sepultada.

E daquele tempo até este, como os homens cada vez se viessem a contentar com menos e a se lhes ir o ânimo mais enfraquecendo nas obras e acobardado, e o mundo que todo fora reino dum senhor, se começasse a repartir em quinhões pequenos, cada um se fazendo imperador de sua terra, a pintura se foi de todo a perdição, e veio a jazer sem nome sepultada e morta do descostume, que assim como esta grande ciência no tempo largo e famoso vive, assim no triste e estreito morre. Onde o mundo (e principalmente Itália, como aquela que mais tinha perdido), ressentindo-se das perdas e feridas que tinha do tempo recebido, começou a um pouco olhar por si e a ver as relíquias da antiguidade e os monumentos admiráveis onde as mortas ciências enterradas jaziam que, já que lhas os anos tinham roubadas, não puderam tanto danar que algumas pedras e jaspes das sepulturas preciosas não ficassem por sinal e memória sobre a terra.⁸¹

Esse ‘olhar’ dirigido às relíquias da antiguidade e aos monumentos remanescentes do Império a que Holanda se refere, se encontra na base da construção tanto da noção humanista da História enquanto disciplina, quanto da arte enquanto atividade autônoma. Pois é nos antigos que os humanistas buscaram as referências de que necessitavam para fundamentar as concepções filológicas, literárias, morais, políticas e históricas que defendiam durante o Renascimento.

A Itália, pela proximidade temporal e espacial do Império Romano foi o lugar onde primeiro pode-se notar o interesse moderno pelas relíquias e monumentos antigos. A importância de Roma na formação do conceito de patrimônio histórico se deve à própria condição da cidade. Em primeiro lugar, a cultura clássica continuava viva nas cidades. “Além disso os papas assumiram a condição de herdeiros de Roma, primeiro contra a tradição bizantina, depois contra a barbárie dos invasores e, finalmente contra a hegemonia dos imperadores alemães”⁸². Ao assumirem esse papel, os papas assumiram também as responsabilidades de edificação e arquitetura que cabia anteriormente aos imperadores. Choay⁸³ comenta que nessa tarefa, os papas atendiam a duas formas específicas de memória, resultantes de duas séries de monumento. O primeiro deles de instauração religiosa responsável por estruturar a vida cotidiana e definir o horizonte da sociedade; o segundo,

⁸¹ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 25.

⁸² CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade:UNESP, 2006, p. 42.

⁸³ CHOAY, op. cit., p. 44.

representa um passado temporal e glorioso. Foi nesse ‘contexto mental, nesses lugares e sob a designação genérica de antiguidades’ que se situou o nascimento do monumento histórico, ainda que somente três séculos mais tarde esse nome fosse definitivamente adotado para referir-se a tal classe de construções e objetos.

A autora refere-se a essa primeira fase do desenvolvimento dessa tendência como sendo a fase “‘antiquizante’ do *quattrocento*”, pois o interesse pelo passado concentra-se apenas nos edifícios e obras da Antiguidade, excluindo-se todas as outras épocas. A conceituação da história como disciplina e da arte como atividade autônoma são condições necessárias para a constituição do que se entende por monumento histórico. Neste mesmo período Petrarca dá aos edifícios antigos um novo valor ao entendê-los como portadores de uma mediação capaz de dar autenticidade e confirmação aos textos antigos, já que são testemunhas do passado. “A forma e a aparência dos monumentos romanos [...] dão uma legitimidade à memória literária”⁸⁴. Holanda afirma que foi através da ação dos humanistas, em especial de Petrarca, que a pintura começou a reviver.

Então primeiramente a pintura começou a ressurgir muito contrita e castigada. *Ressurgir*, não; mas a mover-se um pouco na cova onde estava. E isto foi por ventura no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca por seu amigo Simon, pintor daquela idade, e Giotto.⁸⁵

Assim, na transição do século XIV para o XV, surge uma nova classe de homens – os artífices – que ao contrário dos humanistas, interessavam-se, sobretudo pela forma e não somente pelas questões de ordem filológica, literária, moral, política e histórica, embora se utilizassem da experiência destes últimos como os intelectuais que contribuía muitas vezes para a criação da obra de arte.

[...] durante as décadas de 1420 e 1430, travar-se-ia um diálogo sem precedentes entre artistas e humanistas. Os primeiros formam o olhar dos segundos, ensinando-lhes a ver com outros olhos. Por sua vez, estes últimos revelam aos arquitetos e aos escultores a perspectiva histórica e a riqueza da

⁸⁴ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade:UNESP, 2006, p. 45.

⁸⁵ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 25.

humanitas greco-romana, cujo conhecimento faz que sua visão das formas antigas adquira uma acuidade e uma profundidade inéditas.⁸⁶

Desse processo de influência mútua surgiu a demarcação do território da arte, articulado com a história, instalando-se então o monumento histórico. A tarefa de preservação por parte dos papas passa, a partir desse momento, a ser mais distanciada, objetiva, não apropriadora e mutilante. É dotada de medidas de restauração e de proteção contra as diversas agressões que o objeto possa vir a sofrer.

O monumento histórico aparece então no *quattrocento* italiano em Roma, resultado dos discursos da perspectiva histórica, da perspectiva artística e da conservação. É nesse contexto que se pode perceber a importância do estudo das antiguidades em toda a Europa. É dessa forma que se explica o fascínio exercido pelos objetos antigos junto aos artistas e humanistas do período, chegando alguns a falsificarem objetos para que fossem tidos como antigos. Para estes artífices, escultores e arquitetos, Roma era o universo formal da arte clássica.

Tratando da evolução da técnica da arte da pintura, Holanda cita Pordonon, que foi o primeiro a pintar a óleo em Veneza, Giotto na Toscana e Mantegna em Pádua. Usa os termos “desamortalhar e desatar” em relação à ‘senhora’ pintura, mostrando qual era a sua condição.

[...] vendo a gente e os homens que era uma donzela tão venerável e graciosa, começaram a haver piedade dela e a honrá-la, afirmando que digna era de honor, e para ser conhecida de qualquer príncipe cristão; e cuidavam que diziam muito, e diziam ainda muito pouco. Finalmente, no tempo dos papas Alexandre, Júlio e Leão, primeiro Leonardo de Vince florentino, e Rafael de Orbino abriram os fermosos olhos da pintura, alimpando-lhe a terra que dentro tinham; e ultimamente mestre Miguel Angiolo florentino, parece que lhe deu espírito vital e a restituiu quase em seu primeiro ver e prisca animosidade.⁸⁷

Foi isso o que esses pintores fizeram à época na opinião de Holanda, deram à pintura a possibilidade de retornar à vida.

⁸⁶ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade:UNESP, 2006, p. 42.

⁸⁷ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 25-26.

Periodicamente durante a Idade Média ocorreram discussões com relação à validade da utilização de imagens por parte da Igreja. Holanda comenta no capítulo sobre o modo como a Igreja conserva a pintura 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”⁸⁸, 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.⁸⁹

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”⁹⁰.

Holanda sabe que os judeus e os muçulmanos criticam 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,

⁸⁸ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 26.

⁸⁹ HOLANDA, *ibidem*.

⁹⁰ HOLANDA, *op. cit.*, pp. 26-27.

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.⁹¹

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.⁹²

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.

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”⁹³. 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

⁹¹ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 27.

⁹² HOLANDA, op. cit., pp. 98-99.

⁹³ BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da *visibilitas* e o *Laocoonte*. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 205.

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*.⁹⁴

Segundo Baumgarten⁹⁵, 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”⁹⁶, 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.⁹⁷

Baumgarten comenta que para que essa utilização da arte ocorresse da forma que a Igreja considerava conveniente, elaborou-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

⁹⁴ BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da *visibilitas* e o *Laocoonte*. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, pp. 205-206.

⁹⁵ BAUMGARTEN, op. cit., p. 206.

⁹⁶ BAUMGARTEN, *ibidem*.

⁹⁷ BAUMGARTEN, *ibidem*.

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 pintura⁹⁸. 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.⁹⁹

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.

⁹⁸ BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da *visibilitas* e o *Laocoonte*. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, pp. 206-207.

⁹⁹ BAUMGARTEN, op. cit., p. 207

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.¹⁰⁰

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 Média¹⁰¹. Consequentemente a escola humanista de pintura que se desenvolveu em Roma no início do século XVI, entrou em decadência depois de 1530.

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 religiosas¹⁰². 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

¹⁰⁰ BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da *visibilitas* e o *Laocoonte*. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 211.

¹⁰¹ BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia: 1450-1600**. 10 ed.. Madrid: Catedra, 2007, p. 116.

¹⁰² BLUNT, op. cit., p. 117.

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.^{103 104}

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 pintores¹⁰⁵.

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 igrejas¹⁰⁶. As questões discutidas pelo Concílio com relação à decência na pintura foram também analisadas por ele ao escrever sobre a obra da pintura.

¹⁰³ BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia: 1450-1600**. 10 ed.. Madrid: Catedra, 2007, p. 118.

¹⁰⁴ Tradução livre: “No entanto, a Igreja tendo decidido que as imagens deviam ser preservadas e que deveriam ser defendidas das acusações de idolatria, deveria também cuidar que unicamente as boas estátuas e boas pinturas religiosas fossem autorizadas e porque nada que fosse pintado ou esculpido poderia confundir os católicos ou fornecer aos protestantes uma arma contra a Igreja romana. Como consequência, tomaram medidas para proteger as igrejas puras de toda pintura herética ou secular ou de qualquer pintura que pudesse dar lugar a acusações de profanação ou indecência.”

¹⁰⁵ BLUNT, op. cit., pp. 118-120.

¹⁰⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 28.

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.¹⁰⁷

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.^{108 109}

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 de certa forma ocorreu após a morte de D. João III. Mas como o próprio

¹⁰⁷ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 18.

¹⁰⁸ BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia: 1450-1600**. 10 ed.. Madrid: Catedra, 2007, p. 130.

¹⁰⁹ Tradução livre: “[...] sentia mais prazer em mostrar a natureza e a grandeza específica da arte que em fazer brotar a beleza do seu tema. [...] Pois] acredito que um artista que adapta sua arte à veracidade do tema é muito mais sábio que aquele que adapta a pureza do tema à beleza da arte.”

Holanda afirma, não queria escrever um manual de arte, somente escrever sobre questões das quais ele também tinha necessidade de esclarecimento.

4 O PINTOR, SUA FORMAÇÃO, SUA IDENTIDADE

“Os fidalgos ou os senhores, os reis os podem fazer, mas um famoso pintor só Deus o pode fazer”.¹

Deswarte-Rosa comenta que a arte cristã no que se refere às suas imagens, utiliza muitos elementos provenientes do platonismo.

[...] no *melting pot* do Império Romano, pejado de crenças religiosas, a nova religião cristã, que não passava então de uma seita oriental entre muitas outras, está em constante contacto com o platonismo e sobretudo com o neoplatonismo, ainda mais místico. Deste modo, os Padres da Igreja, tais como Eusébio de Cesaréia e Clemente de Alexandria, conheciam bem Platão e citavam-no, de acordo com uma visão sincrética que caracteriza os primeiros escritores cristãos.²

A filosofia paleocristã, segundo Panofsky, retomou a concepção estética neoplatônica que

[...] percebe em cada manifestação do belo o símbolo insuficiente de uma manifestação imediatamente superior, de modo que a beleza visível representa apenas o reflexo de uma beleza invisível, sendo esta, por sua vez, apenas o reflexo da absoluta beleza.³

Esta assimilação do neoplatonismo pelos Padres da Igreja contribuiu para difundir a influência de Platão durante a Idade Média.

As discussões que tomaram lugar durante esse período referindo-se ao conceito platônico da *Ideia*, foram trabalhadas por teólogos da Igreja de forma a adaptar este conceito às suas necessidades.

¹ HOLANDA, Francisco. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 93.

² DESWARTE-ROSA, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995, p. 512.

³ PANOFKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 35.

Para Santo Agostinho⁴, o homem trouxe progressos infinitos aos mais diversos ofícios e artes e isto se deu porque o homem buscou não somente a utilidade das coisas ou o seu significado religioso, mas principalmente o prazer dos olhos. Esta opção, no entanto, fez com que o homem abandonasse em seu íntimo o criador e esquecesse sua condição de criatura. Santo Agostinho acredita, porém, que a beleza buscada tão avidamente pelos homens, transmitida às mãos dos artistas, provém da Beleza que ele situa além das almas, aquela a que ‘sua alma aspira noite e dia’. Para Panofsky, esta concepção concorda com o Neoplatonismo e essa interpretação da essência da *Ideia* foi gerada na filosofia da baixa Antiguidade pagã⁵. Havia, no entanto, a necessidade de um ajustamento da concepção das *Ideias*, uma vez que era inaceitável para o cristianismo – assim como para os seus predecessores judeus e pagãos – entendê-las como essências independentes. Essa concepção, aliás, já havia sido modificada suficientemente por esses povos para que Agostinho a tomasse diretamente de Platão. Além disso, as *Ideias* já tinham sofrido transformações pela filosofia estóica e paripatética. Agostinho substituiu “o espírito impessoal que o Neoplatonismo atribuía ao mundo pelo Deus pessoal do cristianismo”⁶, estabelecendo uma concepção da *Ideia* aceitável para ele mesmo e decisiva para toda a Idade Média.

Panofsky⁷ comenta que, segundo a concepção platônica, as *ideias* possuíam uma existência absoluta sob todos os aspectos. Agostinho, porém, encerrando um processo iniciado ainda na Antiguidade – onde as *Ideias* foram transformadas inicialmente ‘nos conteúdos de um espírito criador do mundo’ – transforma-as nos pensamentos do Deus pessoal do cristianismo. O significado transcendental das *Ideias* adquiriu um sentido de início cosmológico e posteriormente teológico. Essa transformação sofrida pela concepção platônica fez com que a função original da *Ideia* – explicar e legitimar as realizações do espírito humano através do estabelecimento de condições de um “conhecimento absolutamente certo e determinado, de uma conduta absolutamente boa moralmente, bem como de um amor do belo absolutamente depurado e ‘filosófico’”⁸ – fosse alterada para uma lógica do pensamento divino.

A concepção aristotélica que dava à *Ideia* o sentido de uma forma interior e não transcendente foi ‘redescoberta’ durante o século XIII. Do ponto de vista cristão, porém, esta

⁴ Santo Agostinho, apud: PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a Evolução do Conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 36.

⁵ PANOFSKY, op. cit., p. 36.

⁶ PANOFSKY, op. cit., p. 37.

⁷ PANOFSKY, op. cit., pp. 38-39.

⁸ PANOFSKY, op. cit., p. 38.

concepção era pouco satisfatória, tal como a platônica⁹. Neste sentido, as questões levantadas durante a Idade Média em torno da teoria das *Ideias*, colocadas inicialmente por Agostinho e posteriormente pelo Mestre Eckhart são

[...] a primeira, saber se as Idéias estão em Deus ou ainda se, conforme uma expressão do próprio Mestre Eckhart, “preexistem nele as imagens” das coisas criadas; a segunda, saber se existem várias Idéias ou apenas uma; a terceira, saber se Deus só pode conhecer as coisas por meio das Idéias.¹⁰

Segundo Panofsky as três questões possuem respostas afirmativas tanto no sentido agostiniano quanto no pensamento de Mestre Eckhart; refletem também a transformação do conceito, que deixou de ser tratado no sentido propriamente artístico. A produção e guarda das *Ideias* passou a ser privilégio divino e quando mencionadas com relação ao homem eram tidas como o objeto de uma visão mística. Tomás de Aquino usa para esse processo a expressão “quase-Idéia”. É por meio dessa “quase-Idéia” que o artista estabelece a relação entre suas representações e suas obras¹¹. O artista, segundo o pensamento medieval, criava suas formas “inspirando-se, se não numa idéia no sentido propriamente metafísico, pelo menos numa representação da forma, interior ao próprio artista e preexistente à obra”¹². Para o pensamento do medievo,

[...] a arte [...] não imita o que a natureza cria, mas trabalha à maneira como a natureza cria, perseguindo, por meios definidos, objetivos também definidos, realizando formas determinadas em materiais também determinados, e assim por diante.¹³

A obra de arte durante a Idade Média resultaria então, da projeção na matéria de uma imagem interior que não possuía mais a significação da Ideia – termo que foi apropriado pela teologia –, mas passível de ser comparada ao significado desse conceito.

⁹ PANOFSKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp 38-40.

¹⁰ PANOFSKY, op. cit., p. 39.

¹¹ PANOFSKY, op. cit., pp. 39-40.

¹² PANOFSKY, op. cit., p. 41.

¹³ PANOFSKY, op. cit., pp. 42-43.

O historiador neerlandês Johan Huizinga, analisando a sociedade franco-borgonhesa do período final do medievo, divide a vida intelectual e moral do século XV em duas esferas distintas, a da civilização da corte e a dos círculos devotos e comenta que este último era pouco inclinado à arte que floresceu em fins da Idade Média. Para estes círculos devotos, a arte ainda servia à vida. “A sua função social era realçar a importância duma capela, uma doação, uma personalidade ou um festival, mas nunca a do artista”¹⁴. Huizinga comenta a ignorância que ainda impera no conhecimento do ambiente em que a arte se desenvolvia na região e período estudados por ele. Importa para ele saber que as poucas obras que ainda restam produzidas fora da corte e da Igreja são aquelas passíveis de revelar algo da vida íntima, comum. Os grandes artistas trabalhavam para os círculos da corte e da Igreja. Foi a nobreza, a sociedade de corte que propiciou a proteção aos artistas e o financiamento de suas obras, num processo que em conjunto com outros fatores culminou com o Renascimento¹⁵.

Para Huizinga, há uma dificuldade de se estabelecer um marco divisório, uma linha de separação entre a Idade Média e o Renascimento, pois “foi-se verificando que já existiam desde o século XIII as idéias e as formas que se estava habituado a considerar características do Renascimento”¹⁶. A antítese Idade Média e Renascimento é para ele, questionável, não uniforme, mas necessária para o entendimento da Renascença, cujo triunfo “consistiu em substituir a meticulosidade do realismo pela largueza e simplicidade”¹⁷.

O artista durante a Idade Média deixou gradativamente de ser entendido como aquele “cujo espírito encerra um modelo prestigioso de beleza para o qual ele pode, como verdadeiro criador, voltar seu olhar interior”, descrito por Cícero e citado no capítulo anterior¹⁸. A formação dos artistas, após vários intervalos em que a profissão do artista esteve às vezes circunscrita às atividades da nobreza feudal, às vezes vinculada aos espaços eclesiásticos, ficou por fim restrita às corporações ou ofícios.

Em Portugal durante a Idade Média, as corporações eram organizações de classe onde os mestres de determinado conjunto de artífices se agrupavam de forma autônoma, à margem da alçada eclesiástica “unidos por impulso de solidariedade e por razões de auxílio espiritual, financeiro e laboral”¹⁹. No caso do pintor, este era considerado “um artífice, um operário que

¹⁴ HUIZINGA, Johan. **O declínio da idade média**. Lisboa: Ulisseia, s/d, p. 263.

¹⁵ HUIZINGA, op. cit., pp. 263-266.

¹⁶ HUIZINGA, op. cit., p. 279.

¹⁷ HUIZINGA, op. cit., p. 280.

¹⁸ PANOFKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.17.

¹⁹ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, 117.

exercia o seu mester dentro da rígida estrutura artesanal das corporações”²⁰. Esta condição, em Portugal, persistiu até o século XVI. Para Serrão, a pintura portuguesa anterior aos meados deste século permanece estreitamente vinculada ao caráter oficial em que foi concebida e executada. O artista medieval, ao pintar uma imagem sacra era

[...] um homem inspirado por uma fé sincera, que ocultava a sua própria personalidade de autor por detrás da criação, feita, aliás, as mais das vezes, com o concurso de outros membros da mesma corporação.²¹

Esta ideia porém, de personalidade do artista, não era comum nem mesmo nos círculos renascentistas dos séculos XV e XVI, e quando existia era relativa. O historiador da arte renascentista e da tradição clássica Michael Baxandall recorda que

Frequentemente as melhores pinturas exprimem sua cultura não só diretamente mas também de modo complementar, pois é enquanto complemento da cultura que melhor se prestam a satisfazer as necessidades do público, que não necessita daquilo que já tem.²²

Por este motivo, o ofício do pintor estava vinculado, condicionado às expectativas do seu público, as quais ditavam o que deveria ser retratado, como a pintura seria composta e quais sentimentos ou sensações deveriam ser suscitados no observador. A ideia de personalidade do pintor e sua livre capacidade de expressão esbarravam naquilo que o público deste pintor esperava ver numa obra de arte, seja ela sacra ou secular. Havia todo um imaginário partilhado por esse público que devia ser respeitado pelo pintor. Baxandall explica que durante o *Quattrocento*

Para adotar uma distinção teológica, as visualizações do pintor eram exteriores e as do público, interiores. A mente do público não era uma tábua

²⁰ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, 117.

²¹ SERRÃO, op. cit., p. 120.

²² BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 56.

rasa sobre a qual se podiam imprimir as representações que o pintor fazia de uma história ou de um personagem, mas um órgão ativo de visualizações interiores com a qual cada pintor devia estar familiarizado. Sob esse prisma, a experiência de uma pintura no século XV não se limitava à pintura que vemos hoje, mas era uma combinação entre a pintura e os processos de visualização que o observador tinha anteriormente operado sobre o mesmo assunto.²³

O caráter oficial da pintura persistiu até meados do século XVI em Portugal, onde o trabalho do pintor era desenvolvido ainda neste período na rígida e hierárquica disciplina das corporações. Serrão acredita que durante a transição da Idade Média para o Renascimento surgiu “uma nova concepção de vida exteriorizada na actividade artística por individualidades viradas absolutamente para a criação estética e para a afirmação da personalidade”²⁴. Segundo este autor, o Renascimento teve uma expansão desigual no tempo e no espaço, além de uma variação na filtragem dos valores que o acompanharam, devendo em sua origem ser entendido como um fenómeno cultural e ideológico especificamente italiano, fundamentado nos conhecimentos da cultura greco-romana através dos estudos difundidos pelo humanismo. Recorda ainda que os estudos humanistas foram influenciados pelo platonismo, pelos modelos de Virgílio e Cícero, por Petrarca e Bocaccio, exemplos a serem seguidos e que implicavam a observância do purismo, da imitação e da disciplina. O exercício desses exemplos é o que favoreceria a realização individual através da libertação da personalidade²⁵.

Kristeller concorda com Serrão ao afirmar que o Renascimento é “um período muito complexo que apresentou, como a Idade Média ou qualquer outro período, uma grande quantidade de diferenças cronológicas, regionais e sociais”²⁶. Discorda, no entanto, com relação aos exemplos a serem seguidos, motivadores da libertação da personalidade. Para Kristeller, a exaltação do homem, da sua dignidade e do lugar privilegiado ocupado por ele no universo, não resultariam das influências clássicas, seriam ao contrário aspectos do humanismo renascentista, característicos da época²⁷.

Inspirado nos autores da antiguidade Alberti define o ofício do pintor como sendo o de

²³ BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, pp. 53-54.

²⁴ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, 120.

²⁵ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 32.

²⁶ KRISTELLER, Paul Oskar. **Tradição clássica e pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 12.

²⁷ KRISTELLER, op. cit., p. 27.

[...] descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais, a uma certa distância e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos. O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza.²⁸

Para que esse fim fosse atingido, Alberti lembra a necessidade de que o pintor cativo não somente os olhos, mas também a alma dos espectadores. Esta condição se fazia necessária porque através da estima das pessoas, e principalmente dos ricos, é que o artista teria “decidida ajuda contra a pobreza, e lucro, a melhor ajuda para aprender bem sua arte”²⁹.

Alberti escreve que somente com dedicação, assiduidade e empenho é possível conseguir a perfeição da arte da pintura. O estudo do pintor dependia também do conhecimento da natureza através da observação.

Os nossos alunos deviam seguir esse método na pintura. Primeiramente deveriam aprender a desenhar bem os contornos das superfícies, exercício que seria como que os primeiros elementos da pintura; depois, tratariam de juntar as superfícies; a seguir, deveriam aprender cada forma distinta de cada membro e confiar à memória toda a diferença que possa existir em cada membro. [...] Todas essas coisas o pintor dedicado conhecerá pela natureza, e pessoalmente examinará com muita assiduidade de que modo cada coisa se apresenta, e continuamente está atento, com olhos e mente, a esta investigação e trabalho.³⁰

É na investigação que está a novidade, pois esta pressupõe estudo e trabalho intelectual.

Segundo Serrão, o surto humanístico do Renascimento somado às razões de ordem econômica e social trouxe as motivações necessárias à emancipação do artista, elevado durante este período do nível operário ao nível dos poetas e dos juristas³¹. A consciência que os pintores adquiriram durante o Renascimento da qualidade e nobreza da sua arte – além do respeito público pelos artistas que pode ser notado durante o século XV, os levou à tentativa

²⁸ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 127.

²⁹ ALBERTI, op. cit., p. 128.

³⁰ ALBERTI, op. cit., p. 131.

³¹ SERRÃO, Vítor.. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 57.

de se desvincular dos laços que os ligavam aos outros pintores – oficiais mecânicos, dentro do aparelho corporativo em que se inseriam³².

Os teóricos do Renascimento buscaram exemplos tanto na Antiguidade quanto no período mais recente – casos de reis, príncipes e papas que haviam concedido favores a pintores – demonstrando que eles eram mais respeitados no passado, que grandes homens também praticaram essa arte e que a diferença entre artes liberais e artes mecânicas era que as primeiras eram praticadas na Antiguidade por homens livres enquanto que as segundas por escravos. Holanda recorda que

Era edito dos antigos que somente os fidalgos e livres aprendessem a tal arte, e nenhum homem servil nem baixo; eles o faziam pelo merecimento da arte, e bem faziam; mas eu faço pela necessidade grande que tem de magnanimidade (a qual não pode caber em nenhum baixo) para grandes empresas e obras, que lhe convém fazer; assim para ele mesmo não ser covarde e pusilânimo no cometer de suas obras, com que nunca fará coisa de nome como para aquelas pessoas e graves capitães e imperadores e reis, que magnânicos devem de ser, pintados não fazer sem acordo e sem ânimo, conformes ao que ele é; e para o decoro doutras muitas coisas; além disto para o tratamento, costume e cortesia dos príncipes com que há-de tratar e conversar, pois esta nobilíssima arte é somente para grandes príncipes servir e conhecer, e não para outra gente.³³

A pintura era, segundo Blunt, “un arte [...] tanto más glorioso quanto fuera practicado por un artista real”^{34 35}.

No intento de demonstrar sua superioridade com relação aos oficiais mecânicos, ou artesãos, os artistas nas discussões sobre seu ofício, amparados nos estudos humanistas, levantavam todos os elementos intelectuais de sua arte. Blunt comenta que através destes estudos, os artistas buscavam inicialmente as questões relevantes para o ofício do pintor de forma geral, mas posteriormente, as reivindicações passaram a ser mais precisas. Entre os elementos mais comuns dos escritos teóricos de fins do século XV está a necessidade do conhecimento matemático e de outros ramos do saber. Os matemáticos faziam parte do círculo restrito dos profissionais liberais e os pintores, ao demonstrarem a necessidade da

³² BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia: 1450-1600**. 10 ed.. Madrid: Catedra, 2007, p. 65; SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 121-122.

³³ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 31.

³⁴ BLUNT, op. cit., p. 65.

³⁵ Tradução livre: “uma arte [...] tanto mais gloriosa quanto fora executada por um artista real”.

perspectiva como uma das armas científicas mais importantes para o estudo da natureza, pleiteavam a mesma condição³⁶.

Blunt, referindo-se ao conhecimento necessário para o trabalho do artista, lembra que Vitrúvio exigia que os arquitetos estivessem familiarizados com as diferentes formas do saber. A rivalidade entre os pintores e estes últimos teria sido o fator impulsionador para que os pintores adotassem a mesma atitude frente ao conhecimento científico, buscando as mesmas áreas defendidas por Vitrúvio como essenciais para os arquitetos. A lista, no entanto, de conhecimentos necessários para o ofício do pintor, só se completaria durante o Maneirismo, apesar do exagero nas suas pretensões aparecer bem antes³⁷.

Com relação aos conhecimentos necessários ao pintor, Holanda afirma que para a perfeição da sua virtude o pintor deveria se não saber em profundidade todas as ciências e notícias que a ele convém, pelo menos não ser ignorante destas. Como a arte antiga era a meta a ser imitada e seguida, Holanda entendia que primeiro o pintor deveria buscar o conhecimento do grego e do latim, para

[...] entender e gostar os tesouros da sua arte que pelos livros estão escondidos, sem os quais ele não pode ter a razão dalguma coisa, nem pode ter subido muitos degraus dos muitos que se hão-de subir para chegar ao alto templo da pintura.³⁸

A partir daí deve estudar a filosofia – prática comum entre os gregos e a teologia, pois através dela se poderia contemplar a verdade, além do que, era necessário que os pintores a estudassem para não pintarem coisas contrárias à religião cristã. Nascimento lembra que Vitrúvio inspira-se nas proposições de Cícero e Quintiliano, com relação às virtudes que o orador deveria possuir, para tratar da instrução do arquiteto. Este deveria ser versado na filosofia por ser a partir desta que seriam adquiridas as qualidades de um bom homem, “quais sejam, a

³⁶ BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia: 1450-1600**. 10 ed.. Madrid: Catedra, 2007, p. 66.

³⁷ BLUNT, op. cit., pp. 67-68.

³⁸ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 32.

s de possuir ânimo magnânimo, urbanidade, lealdade e a de não ser avaro”³⁹.

Alberti defende que os pintores deveriam se “esforçar para que por nossa negligência não venham a faltar aquelas coisas que, adquiridas, proporcionam louvor e, descuidadas, provocam críticas”⁴⁰. Fala também da necessidade do conhecimento da geometria e do quanto a companhia de poetas e oradores é importante para o pintor. Estes últimos,

[...] dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma.⁴¹

Conclui dizendo que apesar da natureza ter dado a cada engenho seus próprios dons, qualidades distintas a todos os pintores, estes não deveriam por negligência, descuidar de avançar o quanto possível através do exercício de sua arte, não deixando passar nenhuma ocasião capaz de trazer glória ao pintor⁴².

O segundo passo dos pintores e escultores foi demonstrar a semelhança existente entre sua obra e a dos poetas e dos oradores, que também se incluíam entre os profissionais liberais. Pela capacidade descritiva, pela representação da ação humana através do gesto e da expressão facial, a arte pictórica poderia ser equiparada à dos poetas. A expressão é, aliás, a teoria favorita de Leonardo da Vinci para defender a sua arte. A dificuldade encontrada pelos pintores e escultores, baseava-se no fato de que o ofício destes parecia mais manual que a literatura.

À medida que as artes visuais foram aceitas como liberais, uma nova discussão surgiu, conhecida como ‘paragone’ tratava de defender qual das artes visuais era a mais nobre e a mais liberal. Leonardo da Vinci afirma que a pintura tem uma maior capacidade descritiva que a escultura, sua rival. Os escultores ao contrário, argumentam que sua arte era capaz de criar objetos tridimensionais, enquanto a pintura somente criava a ilusão da terceira dimensão. Mas é justamente a capacidade de criar a ilusão que Leonardo usa para provar que a pintura se

³⁹ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, p. 30.

⁴⁰ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 136.

⁴¹ ALBERTI, op. cit., p. 129.

⁴² ALBERTI, ibidem.

utiliza mais dos recursos intelectuais que a escultura, tornando a primeira, portanto, mais liberal que a escultura. Quem vai amainar a rivalidade entre os pintores e escultores é Benedetto Varchi, que reunindo e combinando em um discurso próprio a opinião de um grupo de mestres.

Varchi, em sua *Lezzione della maggioranza delle arti*, se propõe a responder três questões: primeiro, qual a mais digna de todas as artes; segundo, qual a mais nobre, a pintura ou a escultura; e por fim, em que se assemelham ou não os pintores e escultores. Com relação à mais digna de todas as artes, Varchi recorda que “l’arte non è altro che um abito intelletivo, che fa com certa e vera ragione”^{43 44}. Este o primeiro ponto a ser observado pelo pintor, a razão. Não importa que uma ação produza um fim que se assemelhe a uma obra de arte, na natureza diversos animais produzem coisas que poderiam ser consideradas como tal, mas são feitas por seu instinto natural e não pelo uso consciente da razão. Além disso, é importante ter-se em conta, em se tratando da arte, a finalidade à que ela se destina. Este o motivo de Varchi colocar a arquitetura como a mais nobre de todas as artes.

... l’architettura è nobilissima di tutte l’altre arti dopo la medicina, non solo per la regola del fine data di sopra da noi, la quale è infallibile, e così del subbietto, ma ancora per la grande utilità e moltissime cognizioni che d’essa si cavano et in essa si ricercano.^{45 46}

Com relação à disputa entre a arte da pintura e a escultura, por não se sentir conhecedor o suficiente das duas, Varchi se vale do juízo de Miguel Ângelo, o qual ele considera perfeito tanto em uma, quanto na outra. Envia ainda sua obra a escultores e pintores florentinos buscando o aval para suas considerações⁴⁷.

Varchi⁴⁸ considera que existem dois tipos de dificuldades para os artistas, a primeira do corpo, ou seja, aquela que se refere ao esforço físico despendido pelo artista na execução

⁴³ VARCHI, Benedetto & BORGHINI, Vincenzo. **Pittura e scultura nel cinquecento**. A cura di Paola Barochi. Livorno: Sillabe, 1998, p. 15.

⁴⁴ Tradução livre: “a arte não é outra coisa além de um hábito intelectual, que se faz com certa e verdadeira razão”.

⁴⁵ VARCHI, op. cit., p. 23.

⁴⁶ Tradução livre: “... a arquitetura é a mais nobre de todas as artes depois da medicina, não somente pela regra à qual se destina dada anteriormente por nós, que é infalível, mas ainda pela grande utilidade e muitos conhecimentos de que ela se cerca.”

⁴⁷ VARCHI, op. cit., p. 33.

⁴⁸ VARCHI, op. cit., p. 37.

da sua obra e, nesse sentido o escultor é o que mais sofre. A segunda dificuldade refere-se ao engenho, à criação, àquilo que Holanda define como sendo a pintura em si, entendida aqui como base do processo criativo. Este tema será mais bem explorado no próximo capítulo. Os escultores teoricamente enfrentavam maiores dificuldades em suas obras, no entanto essas dificuldades de ordem material não poderiam ser consideradas nobres devendo ser por isso desconsideradas. Somente aquelas de ordem intelectual importavam⁴⁹. Neste sentido, ambas as artes são nobres por possuírem o mesmo fim e os mesmos métodos no que se refere ao trabalho intelectual.

As discussões levantadas por Blunt em suas pesquisas demonstram que a elevação da arte da pintura à categoria de arte liberal pressupõe uma crença na supremacia do intelecto sobre a matéria. Este era o desejo dos artistas, mostrar que não eram somente artesãos, oficiais mecânicos, relegados à condição inferior que tinham ocupado durante toda a Idade Média por desenvolverem um trabalho manual, concepção ainda em vigor durante o Renascimento. A valorização do trabalho intelectual do artista, trabalho este exercitado durante o período de sua formação, era a base para a valorização do artista enquanto profissional liberal.

Segundo Blunt, foi a partir dessas polêmicas que o pintor, o escultor e o arquiteto passaram a serem vistos como homens de saber e principalmente como membros da sociedade humanista. As três modalidades artísticas foram aceitas como artes liberais designadas em meados do século XVI como '*Arti di disegno*', ou artes do desenho, que tinham o desenho como ponto de partida. A obra de arte começou a ser percebida e concebida também segundo a concepção de algo além de um objeto de utilidade prática. Blunt comenta ainda que as discussões sobre as artes liberais foram o aspecto teórico da luta dos artistas para obter uma melhor posição social. O aspecto prático desenvolveu-se, porém, no interior das corporações de ofício, às quais eles ainda se encontravam vinculados, onde estas discussões teóricas que diziam respeito à formação do artista eram colocadas em prática. Na Itália, os pintores, que haviam se convertido em homens livres e instruídos, cooperadores de outros homens de saber, conseguiram se desvencilhar da pressão exercida pelas corporações desde o final do século XV⁵⁰. Tal processo de independência, no entanto, demorou um pouco mais para se efetuar em Portugal.

A cultura artística portuguesa da segunda metade do século XV e do primeiro terço do século XVI era ainda arraigada ao Gótico internacional e aos modelos nórdicos e recebeu

⁴⁹ BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia: 1450-1600**. 10 ed.. Madrid: Catedra, 2007, pp. 68-72.

⁵⁰ BLUNT, op. cit., p. 72.

tardiamente e de forma difusa a influência do classicismo emanado da Itália renascentista. O pensamento humanista, em círculos restritos, desenvolvia uma produção cultural de acordo com esses valores, mas a atividade artística não aderiu da mesma forma. Somente em meados do século XVI a pintura portuguesa evoluiu no sentido de uma italianização, sob os modelos no entanto do Maneirismo internacional. Este processo se desenvolveu com o estágio na Itália de artistas que para lá se dirigiram incorporados em embaixadas na condição de ‘bolseiros régios’⁵¹.

Até meados do século XVI os artistas portugueses eram provenientes de famílias de artífices, formadas dentro das corporações e a elas vinculadas enquanto oficiais mecânicos. Vinculavam-se à organização mestral organizada em torno da “Bandeira de S. Jorge”. Sob esta se agrupavam todos os tipos de pintores, tanto os de óleo e têmpera quanto os de grades, tabuletas, paredes, entre outros⁵². De início, as modificações dos quadros de trabalho do pintor a óleo não foram substanciais. Inseridos em uma linha de atuação rigidamente fiel ao processo de trabalho medieval, mesmo quando assumia cargos importantes socialmente, o pintor ainda não tinha consciência enquanto classe, enquanto profissional liberal que o levaria à emancipação de sua condição⁵³. Essa emancipação aliás, deveu-se muito mais à própria necessidade de formação do artista do que à vontade ou interesse de ascensão social.

Com a propagação do movimento renascentista, surgiu em Portugal uma nova classe de pintores que se caracterizava pela consciência da superioridade de sua arte em relação àquela desenvolvida durante o medievo. Estes pintores buscaram uma ascensão social através dos foros da nobreza, apoiados pelos mecenas, desligando-se gradativamente das obrigações devidas à “Bandeira de S. Jorge”. Isto se deu principalmente a partir de uma regulação régia ocorrida em Lisboa em 1539, por meio da qual os pintores a óleo começaram a se movimentar para serem desanexados da sua Bandeira buscando, segundo Serrão, a elaboração de um novo estatuto de classe, motivados por necessidades de funcionalidade laboral e de ordem sócio-econômica⁵⁴.

Serrão acredita que a forte tradição das corporações foi a responsável pela demora em Portugal, da instauração efetiva desta individualização da atividade artística, no que se refere à emancipação do artista. Esta, teve como fator impulsionador os contatos estabelecidos com

⁵¹ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, pp. 32-38.

⁵² SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 121-122.

⁵³ SERRÃO, op. cit., 1983, p. 66.

⁵⁴ SERRÃO, op. cit., 1983, p. 70.

os centros nórdicos e com a Itália durante o século XVI as quais incentivaram Portugal a adotar o Maneirismo internacional⁵⁵. O Maneirismo é definido por Serrão em termos ideológicos e culturais como

[...] uma corrente irracionalista que, mercê da crise generalizada do *Cinquecento*, ganhou foros de *estilo internacional* dominante em grande parcela do seu século, projectando as suas soluções estéticas de vanguarda no duplo sentido antinaturalista e anti-clássico.⁵⁶

Anti-naturalista por se opor ao conceito da arte como imitação da natureza, substituído pelo conceito da arte enquanto produto intelectual. Anti-clássico por se opor aos conceitos elaborados de equilíbrio, normatividade, ordem, conciliação entre o homem e a natureza, confiança humanística na razão, culto da harmonia e da beleza que caracterizou a filosofia humanista do Renascimento, atingida pela crise de valores que devastou a Europa do século XVI⁵⁷. Serrão se inspira em Hauser e Antal para descrever o fenômeno que gerou essa crise de valores. Este fenômeno, baseado nestes autores, se relacionava com o desabrochar

[...] do capitalismo mercantilista, da economia de livre concorrência, da vontade imperialista de dominação financeira, que origina de imediato convulsões sociais, lutas reivindicativas de classe e uma radical destabilização no quadro das relações laborais.⁵⁸

Esse estado de tensão e insegurança que se instalou em toda a Europa, gerou uma multiplicidade de respostas e direções que, segundo Serrão, ocasionou a ruptura com as estruturas humanísticas organizadas pelo Renascimento. Este autor enxerga ainda esta ruptura como uma experiência coletiva dos artistas e escritores do século XVI, os quais, envolvidos nessa situação de crise – e, para Serrão, isto só ocorreu por estarem nessa situação – repudiaram os valores, as certezas, os dogmas até então intangíveis, inabaláveis e propuseram

⁵⁵ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 120-121.

⁵⁶ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 28.

⁵⁷ SERRÃO, op. cit., 1983, p. 27.

⁵⁸ SERRÃO, op. cit., 1982, p. 123.

uma nova visão estética, descomprometida com o universo cultural renascentista, subvertendo a história da arte⁵⁹. Hauser porém, enxerga dentro da própria estrutura do Renascimento os elementos motivadores dessa crise do humanismo, matriz do Maneirismo e recorda que apesar das alterações conceituais trazidas pelo Maneirismo, o universo formal renascentista foi mantido pelos artistas desse período⁶⁰.

Segundo o historiador da arte Robert Klein⁶¹, foi durante este período, o *cinquecento*, que ocorreu a descoberta definitiva do temperamento artístico e a afirmação de que o caráter pessoal da obra, ou seja, o que corresponde à individualidade do artista, pode ter um valor. A descoberta da individualidade na expressão supunha uma descoberta da individualidade na apreciação da obra. No campo literário, essa tomada de consciência remonta às figuras de Poliziano, Giovanni Pico e Aretino. Procedia do domínio da filosofia natural e das disciplinas que tanto se ligavam diretamente à alma – astrologia, teoria dos temperamentos, magia –, quanto às formas mais mundanas dessa filosofia – teoria do amor, da beleza feminina, da persuasão, das modas musicais, do gênio melancólico. Essa individualidade resultou na construção do conceito de gosto produtivo, mais um fruto das especulações do neoplatonismo florentino, de Ficino e seus discípulos.

O conceito que vigorou para o artista do maneirismo no ato da criação é o de olhar para o seu próprio interior e buscar na Idéia, iluminado por Deus, a fonte de inspiração estética que este procurava⁶². Ideologicamente, o aspecto mais sintomático da crise espiritual vivenciada por este artista é a melancolia exacerbada,

[...] que se reflecte bem na sua profunda insatisfação, na sua instabilidade afectiva, no seu acentuado espiritualismo, nas suas neuroses e traumas – reveladora de toda uma mentalidade de crise, em que as personalidades individualizadas dos homens de cultura se debatiam e se martirizavam.⁶³

⁵⁹ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, pp. 29-30.

⁶⁰ HAUSER, Arnold. O conceito de Maneirismo. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo**. V. 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 230-231.

⁶¹ KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. Tradução de Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, pp. 331-332.

⁶² SERRÃO, op. cit., p. 28.

⁶³ SERRÃO, op. cit., p. 29.

Este comportamento extremista, dual, para Serrão acentua a tendência do Maneirismo para o subjetivismo individualista, que possibilita realçar o valor do artista, enquanto criador de arte, “na plena posse das suas potencialidades de produtor, da sua sensibilidade e imaginação, do seu poder de revolta e emancipação”⁶⁴. É uma renovação das respostas pelo discurso estético às questões que o Renascimento não conseguia mais responder. Por isso Serrão entende o Maneirismo como uma “lúcida e deliberada rebelião contra o legado racionalista do Renascimento”⁶⁵ e, com base nos conhecimentos atuais, define-o como

[...] a tendência artística e cultural dimanada de Itália e dominante na Europa do século XVI, que se caracterizou pela desintegração formal dos princípios harmónicos do classicismo, assumida nos seus programas teorizadores, através de uma reunião ambígua de formas antagónicas (oriundas do espiritualismo medieval, do naturalismo renascentista, dos princípios reformistas e tridentinos, etc., etc.) que lhe conferem um perfil autónomo e perfeitamente reconhecível por características próprias.⁶⁶

Em Portugal, a situação maneirista no que diz respeito à pintura, se incorporou na ideologia da Contra-Reforma dimanada do Concílio de Trento, com todas as suas estruturas de poder e máquinas de controle, tais quais o Tribunal da Santa Inquisição, o Índex, as Constituições Sinodais. A ideologia do Concílio foi assumida na Península Ibérica ‘como a resposta possível em tempo de crise, de refluxo da aventura expansionista, de carestia interna, de vicissitudes sócio-políticas, etc’, e estas especificidades fizeram com que o Maneirismo em Portugal assumisse características distintas das apresentadas em outras regiões da Europa. Serrão acredita que, inspirados pelo contato com a lição italiana da “maniera”, mas influenciados e cerceados pela ideologia da Contra-Reforma militante, que tolheu a veia metafísica e sensual presente em algumas obras maneiristas europeias, os pintores portugueses reforçados pela Igreja Católica, que incentivou o desenvolvimento da arte da pintura nesse período conturbado, deram início ao processo de ascensão do estatuto social dos artistas⁶⁷.

⁶⁴ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 31.

⁶⁵ SERRÃO, *ibidem*.

⁶⁶ SERRÃO, *ibidem*.

⁶⁷ SERRÃO, *op. cit.*, pp. 42-43.

Francisco de Holanda insere-se entre os artistas que obtiveram a concessão real de bolsa de estudos na Itália. Lá esteve entre 1537 e 1541, conviveu com personagens da cultura maneirista e acompanhou a crise sócio-política ocasionada pelo surgimento do capitalismo moderno e pela ruptura da aparente estabilidade das repúblicas italianas. Ao retornar a Portugal, Holanda se tornou, no dizer de Serrão, o ‘nosso grande corifeu do Maneirismo’, principalmente em função dos tratados que escreveu e dos numerosos desenhos que executou. Pelas diversas atividades desenvolvidas, é tido como o impulsionador estético do Renascimento em Portugal no reinado de D. João III. Essa afirmação, porém, não pode ser entendida como absolutamente confiável em virtude da ausência de documentação que a testemunhe e, principalmente, por Holanda se apresentar como “um artista de encruzilhada, virado para a mentalidade do Maneirismo, de que ensaia as soluções e teoriza os programas”⁶⁸. Serrão define-o como um ‘artista envolto pela típica ambiguidade do Maneirismo’, e, a utilização por Holanda, do conceito de pintura enquanto “*cosa mentale*” ou “*idea*”, conceito este trabalhado também por Vasari em oposição ao conceito renascentista de pintura como imitação perfeita da natureza confirma a sua colocação⁶⁹.

Holanda se distingue de Alberti por tratar do artista pintor de modo mais filosófico e ideológico que formativo. Alberti demonstra uma preocupação com o ensino das novas regras da pintura e com a construção de uma imagem do pintor perante a sociedade, distinta daquela herdada do medievo. No *Diálogos em Roma*, no primeiro diálogo, Holanda entabula uma conversação com Miguel Ângelo, Vittoria Colonna e Lattanzio Tolomei sobre a supremacia da pintura italiana. Na voz de Miguel Ângelo explica por que a pintura verdadeira é a pintura italiana, contrapondo-a à pintura de Flandres. Descreve a boa pintura como “um traslado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma música e uma melodia que somente o intelecto pode sentir”⁷⁰. Defende que a boa pintura é a que se faz na Itália, e mesmo que fosse feita em outro lugar deveria ser chamada de pintura italiana, uma vez que o modo de pintar da Itália era o modo grego antigo. Esse modo antigo permaneceu em sua opinião na Itália e segundo ele, provavelmente lá teria fim.

Dando sequência a esse diálogo, Holanda faz uma apologia da qualidade dos pintores na Itália.

⁶⁸ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 21.

⁶⁹ SERRÃO, op. cit., pp. 22-23.

⁷⁰ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 30.

[...] a natureza dos Italianos é estudiosíssima em extremo, e os de engenho já trazem do seu próprio, quando nascem, trabalho, gosto e amor àquilo que são inclinados e que lhes pede o seu génio. E se algum determina de fazer profissão, e seguir alguma arte ou ciência liberal, não se contenta ele com o que lhe basta para ser por aquela rico e do numero dos oficiais, mas por ser único e estremado vigia e trabalha continuamente, e só traz ante dos olhos este tamanho interesse de ser mostro de perfeição (falo onde sei que sou crido) e não arreoado naquela arte ou ciência.⁷¹

Este discurso se casa com o texto de Holanda no *Da Pintura Antiga* que trata de ‘Que tal deve ser o pintor’. Neste capítulo Holanda diz que se engana quem pensa que qualquer homem poderá ser pintor simplesmente pelo aprendizado. A pintura é uma arte que necessita ter sua origem no nascimento do pintor. Este deve trazer, receber de Deus esta índole, sendo também necessário que em seu pai ou mãe haja alguma característica que demonstre já uma predisposição para a arte.

Para digno de ser pintor mester há nascer pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce. E digo que o mesmo exercício está já naquela criatura, quando está no colo da sua ama chorando; porém assim está coberto aos mortais olhos, que o não alcançam nem podem ver, e escondida está aquela pedra preciosa daquele engenho já no menino, como vemos o fruto escondido nos secos ramos e nas vides, e outras muitas coisas que não vemos, quando as vemos. A sua puerice deste, não será tanto nos jogos quanto a dos outros moços; e logo começará a lançar algum raio da luz que lhe do céu foi por graça dada; e na adolescência já o seu engenho deve de exceder e apagar todos os outros de sua pátria e das alheias; e este com ele crescerá com tanta força, que o que na vida mais sumamente amará, sem algum vestígio de interesse será a arte. Nisso sonhará, nisso vigiará, nisso porá todo seu gosto e felicidade, sem nunca antepor nenhum desgosto nem incómodo dos em que continuamente vê viver os outros ignorantes pintores.⁷²

A vontade de aprender que nos diálogos Holanda coloca como sendo da natureza dos italianos, aparece aqui desde a infância do futuro pintor, que opta por brincar exercitando já, de certa forma, os elementos necessários a serem desenvolvidos para o seu ofício. Com o passar do tempo, à medida que este cresce e se desenvolve, seu talento será extravasado da

⁷¹ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 31.

⁷² HOLANDA, op. cit., p. 30.

mesma forma que um dique que deseja se romper, invadindo todas as partes e tudo que antes o continha. Holanda menciona que assim que isso ocorra, o pintor será enxergado pelos outros e mesmo que seu porte ou andar seja sem graça ou desajeitado será muito mais perfeito e aprazível que os elementos refinados da sociedade. Seu gosto, desenvolvido pelo exercício e pelo estudo fará com que examine e experimente tudo o que se invente em pintura e escultura⁷³.

No processo de sua formação, naturalmente o pintor buscaria a poesia e as letras, trabalho esse que seria com certeza facilitado pelo Criador. Vitruvius defendia que o arquiteto deveria ser instruído na retórica, “necessária para que o artista exponha os princípios de sua arte e elabore um discurso ordenado tal como demanda a prescrição”⁷⁴. Holanda lembra que o artista por sua posição social, não possuía algumas liberdades e condições e deveria ser “discreto e advertido, virtuoso e moderado, tanto em todas as suas coisas e conselhos, como na razão de suas obras”⁷⁵.

Se na Antiguidade os fidalgos e homens livres eram os que tinham o direito de aprender a nobre arte da pintura, eles o faziam por merecerem a arte. Ele, Holanda, no entanto, fazia pela necessidade que tinha da magnanimidade para grandes empresas e obras que lhe convinha fazer. A discrição, a virtude, a moderação sugerida por Holanda, é a mesma condição de afabilidade proposta por Alberti para a personalidade do pintor. Nascimento afirma que as virtudes da discrição, do engenho e do saber, defendidas por Holanda como necessárias ao entendimento do desenho “visam ressaltar a condição nobre e os traços de excepcionalidade que devem estar presentes nos praticantes de uma arte, desde o nascimento até a sua morte”⁷⁶.

Holanda prega a utilização da arte da pintura por parte da Igreja no ensino aos ignorantes. Sabia, no entanto, que sua arte não era dirigida a eles. A arte nobre da pintura tal como executada entre os italianos, herdeiros diretos da tradição grega, era dirigida ao conhecimento e serviço dos grandes príncipes e não para o povo comum. Juntamente, porém, com o dom ou engenho, era necessário que o pintor através do estudo da arte, da ciência e dos

⁷³ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 30-31.

⁷⁴ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, p. 31.

⁷⁵ HOLANDA, op. cit., p. 31.

⁷⁶ NASCIMENTO, op. cit., p. 24.

costumes cultivasse sua pintura com trabalho e tempo e Deus em sua suprema providência, garantiria que o pintor alcançasse o que ainda ficasse por saber⁷⁷.

O pintor deveria conhecer o catálogo dos santos. Tal conhecimento era importante para que o pintor soubesse suas vidas, onde, quando e de que forma eles seriam pintados. Por motivo semelhante deveria também o pintor conhecer a história do mundo, desde Adão até os imperadores, e destes até o período em que se encontravam – o alvorecer da modernidade. Essa história do mundo, os pintores deveriam ter quase que de memória, “pois pela mór parte a operação da pintura consiste em renovar aos homens e idade presente aqueles outros homens e idades que já passaram, e tudo para doutrina e exemplo nosso”⁷⁸. O mesmo cuidado o pintor deveria ter com a literatura, suas fábulas e poesias, porque debaixo da ficção pode estar escondida a razão e a verdade. Baxandall situa estas práticas no conjunto daquelas necessárias para cativar a alma dos espectadores, lembra que

Como os observadores podiam abordar uma obra com as imagens interiores preconcebidas de tais detalhes, diferindo de pessoa para pessoa, o pintor não tinha como norma tentar dar características precisas aos personagens e lugares: isso teria sido uma interferência na visualização pessoal de cada um, caso assim agisse. Os pintores particularmente populares nos meios religiosos [...], pintavam tipos de pessoas comuns, não caracterizadas e permutáveis. Forneciam uma base – concreta e muito evocativa pelas tipologias dos seus personagens – na qual o observador devoto podia impor seu detalhe pessoal, mais particularizado, porém menos estruturado do que aquele oferecido pelo pintor.⁷⁹

Ao pintor caberia, portanto, produzir aquela obra vista por Baxandall como complemento da cultura. As pinturas tinham que corresponder ao repertório de temas, características e imagens com os quais o espectador estava familiarizado. Aí se justificam os conhecimentos que Holanda julgava serem fundamentais ao pintor no que se refere às formas de representação.

Como homem imbuído da mentalidade portuguesa do período das navegações, Holanda fala da necessidade de se estudar a cosmografia, “para as descrições da terra, do mar e saber como jaz lançada a grão máquina do mundo”; e entender de astrologia, “conhecendo a imensidade dos céus, e quantos são, a grandeza do sol e como é pequena ante ele a lua e a

⁷⁷ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 31-32.

⁷⁸ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 33.

⁷⁹ BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 55.

terra, e assim de todas as outras planetas e estrelas, ou corpos celestes”⁸⁰. Holanda deixa claro que essas ciências e conhecimentos são sugeridos por ele, as outras ciências – a geometria, a matemática, a perspectiva – já faziam parte do universo intelectual que se esperava do pintor. A estas devem se juntar a filosofia – que estuda o conjunto dos traços do rosto; as cores; a anatomia; o conhecimento da escultura e da arquitetura.

A importância do conhecimento da arquitetura e da escultura, inclusive para o pintor, baseava-se no fato de que essas artes provinham todas do desenho. Além disso, podiam contribuir para a pintura através do estudo da ordem e da simetria, assim como para que o pintor soubesse como pintar em seus quadros os edifícios, as colunas, os elementos enfim necessários para se compor um quadro. Ao falar da necessidade do conhecimento arquitetônico, Holanda busca em Vitruvius as ciências necessárias ao aprendizado do arquiteto na opinião deste autor da antiguidade, lembrando que a instrução vitruviana com relação à busca do conhecimento foi estendida durante o Renascimento aos artistas que ansiavam pela sua emancipação para a condição de profissional liberal perante a sociedade⁸¹.

Àqueles que o questionam sobre a necessidade de tantos conhecimentos e ciências a um único homem, quando na verdade seriam necessários vários homens para se atingir a totalidade desse conhecimento, Holanda afirma que o pintor Apelles na Antiguidade atingiu esse fim, assim como Miguel Ângelo em seu tempo e que não seria um verdadeiro nem perfeito pintor quem não possuísse essas qualidades. Aos que o condenavam afirmando que não possuía os conhecimentos que pregava aos pintores ou que confessava um conhecimento que na verdade não possuía, Holanda fazendo uma apologia da própria arte e condição afirma que

[...] me contento com entender para a profissão e arte magnífica da pintura aquela teologia e geometria e arquitectura e letras muitas ou poucas que neste livro eu de meu engenho e natural estudo escrevi qualquer que ele é. E quem igualmente quiser olhar, achará que não faço pouco em me contentar com este pouco de que é cheio este livro, sem outro interesse senão o grande amor que tenho e tive sempre de menino a esta gloriosa arte.⁸²

⁸⁰ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 33.

⁸¹ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 33-34.

⁸² HOLANDA, op. cit., 1984a, p. 35.

E, caso isso não fosse suficiente, cita Donatello que, constrangido por uma pessoa que lhe pedia que o ensinasse preceitos da escultura, afirmou que

Eu não tenho outras medidas nem preceitos nenhuns, senão uns que só a mim são lícitos ver, e entender, os quais sem nenhuma carga de livros nem instrumentos no sentido e entendimento e tento sempre comigo trago; mas, se te muito releva, traze aqui em que desenhe com estilo e far-te-ei qualquer história que quiseses, ou de homens armados, ou de togados, ou de nus, a pé e a cavalo, em sua razão e medida.⁸³

Essa supervalorização do artista esbarra na crítica sofrida pelos mesmos no que diz respeito ao trato e refinamento diante da sociedade. A sugestão de Alberti de que o artista deveria cultivar a afabilidade – exemplo que pode ser encontrado na figura de Rafael Sâncio, o perfeito artista cortesão – demonstra a existência do preconceito por parte da sociedade com relação a esta classe. No dizer de Miguel Ângelo nos *Diálogos em Roma*, os artistas eram vistos como pessoas estranhas, de conversação insuportável e dura, e em alguns casos fantásticos e fantasiosos. Defendia-os dizendo que isto ocorria porque muitos se esqueciam de que se tratavam de seres de condição humana, que obviamente sofriam diante de tal situação. Ainda nesse diálogo, Miguel Ângelo afirma que essas críticas somente podem ser encontradas onde se encontra o pintor, demonstrando de certa forma a superioridade destes frente ao homem comum. No entanto, justifica sua opinião dizendo que

[...] os valentes pintores não são em alguma maneira desconversáveis, por soberba, mas ou porque acham poucos engenhos dignos da pintura, ou por não corromperem com a inútil conversação dos ociosos e abaixarem o intelecto das contínuas e altas imaginações de que sempre andam embelezados.⁸⁴

Essa superioridade por parte do artista, ligada mais à concepção antiga do mesmo e da Idéia do que à visão cristã medieval, pretendida por Holanda e vivenciada por Miguel Ângelo, é que Sylvie Deswarte coloca como sendo o problema para a Inquisição.

⁸³ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 35.

⁸⁴ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 27.

O artista, pelo exercício da sua arte, tem, mais do que os outros homens, o privilégio de chegar até Deus “em casto spirito” [...] de o contemplar e de o representar.

É este aspecto do artista sacerdote, do artista mago, é esta participação no divino e, principalmente, a necessidade dum dom divino que repudiarão os censores da Inquisição.⁸⁵

Holanda, usando a voz de Miguel Ângelo, comenta que sua santidade o Papa deveria se contentar em ser servido por ele – Miguel Ângelo – da forma considerada por muitos, como pouco cortês, mas que era, no entanto, mais verdadeira e sincera que a dos outros que o cercavam de amabilidades e reverências⁸⁶.

Holanda no que diz respeito ao aprendizado do ofício do pintor, defende que antes de imitar os mestres, os pintores deveriam se empenhar em imitar-se a si mesmos, e não a natureza, permitindo o exercício da fantasia, ouvindo-lhe os conselhos e, a partir daí, tornando-se mestres dos outros. Somente após permitirem o desenvolvimento do próprio intelecto, deveriam abraçar as duas mestras que precisavam cultivar a natureza e a antiguidade. O pintor não deveria se preocupar em contentar a todos e ao povo, pois aquele que fosse capaz de tal ação não executaria obra de mestre, nem obra digna de ser chamada de pintura. Recorda mais uma vez o exemplo de Miguel Ângelo, que

[...] nunca se deixou aniquilar dos comuns e fracos entendimentos dos imperitos, se não eram conformes à sua primeira ideia e ao próprio natural, como ora novamente se tem mostrado na fachada da *Capela de Sixto*, pintando mais como grande mestre, que como covarde e fraco pintor, tendo mais dever com a imortalidade das coisas, que com fazer a vontade a quem o não entende.⁸⁷

Com relação ao estudo da natureza, Holanda recomenda que o pintor se exercite na cópia pelo natural, exercitando a memória a tal ponto que esta, ao adquirir a necessária confiança naquilo que copia e não em si ou nas obras feitas pelos outros, seja examinada pela verdade da natureza mesmo que aparentemente pareça sua obra bem executada. Entre os elementos da natureza a serem estudados, Holanda cita o homem, os animais, as aves, as terras, os rios, as

⁸⁵ DESWARTE, Sylvie. **As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda**. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 28.

⁸⁶ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 27-28.

⁸⁷ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 36.

plantas e todas as coisas “animantes e inanimantes que vemos nesta grande máquina do mundo”⁸⁸.

Alberti, por motivo diferente, também critica o pintor que copia as pinturas feitas por outros.

[...] nossos pintores certamente cairão em grande erro se não entenderem que quem pinta se esforça por representar coisa retirada bela e corretamente da natureza [...]. Se, no entanto, alguém gosta de retratar obras de outros, porque elas têm com ele mais paciência do que as coisas vivas, quanto a mim prefiro então reproduzir uma escultura medíocre a uma pintura excelente. Com efeito, das coisas pintadas não se consegue mais do que imitá-las, enquanto que com as coisas esculpidas se aprende a imitar e também a conhecer e a retratar as luzes.⁸⁹

Para Alberti a natureza era a mestra a ser seguida e respeitada, para Holanda a natureza, junto com a Antiguidade, tinha a mesma função. A diferença se encontrava no fato de que, para Holanda, elas deveriam ser ouvidas e seguidas com os sentidos treinados pelo desenvolvimento do próprio intelecto, colocando mais uma vez em questão a individualidade do artista. O exercício da memória, mencionado acima, serviria para independência do artista. Uma vez que a natureza estivesse guardada verdadeiramente pela memória, o artista não precisaria mais se preocupar se o seu trabalho estava sendo fiel, nem seria necessária a comparação com as obras de outros pintores. A automatização da cópia da imagem libertaria o pintor para a construção das obras passíveis de serem consideradas de ‘mestres’, confiando no seu intelecto, no que ditava a sua fantasia.

Referindo-se ao estudo da Antiguidade, Holanda mais uma vez coloca a superioridade por parte dos italianos nesse mister. Estes tomam a dianteira na qualidade da pintura, primeiro por estarem exatamente na província “que é mãe e conservadora de todas as ciências e disciplinas, entre tantas relíquias dos vossos antigos, que em nenhuma outra parte se acham”⁹⁰. Além da questão da origem, os italianos tinham os mestres da antiguidade para imitar, pois suas cidades ainda estavam cheias das recordações das grandiosas obras do passado. Da antiguidade, o pintor deveria aprender a

⁸⁸ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 36.

⁸⁹ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 134-135.

⁹⁰ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 31.

[...] grandeza e severidade da invenção; dali a simetria e prudentíssima proporção de cada parte e membro das suas obras; dali a perfeição e decoro, dando a cada coisa o que seu é. Dali aprenda a repartir e eleger e o fugir de mostrar tudo confusamente. Dali aprenda a fazer muito pouco e muito bem, e quando cumprir fazer muito e muito compartidamente, o fugir do feio e sem graça, o buscar sempre gentileza e majestade, e a grande advertência e perfeição nos mores descuidos por que os outros passam levemente, escolhendo sempre o mais pouco, e o melhor entre o melhor, e o despejado e os espaços, fora dos entricamentos da confusão e do mau eleger. Ali achará ele a música e concordância e conformidade, a graça e o despejo (que é grão primor nesta arte) e assim mesmo as licenças e os erros feitos tão acertadamente, como costumaram os discretos antigos, Gregos e depois os Romanos.⁹¹

Esta, a Antiguidade seria a conselheira do pintor. A intenção de Holanda de estagiar em Roma, explica-se por essa necessidade, a de encontrar a pintura antiga. Esta existia não somente em Roma, mas nos lugares do Império onde ainda se pudessem encontrar o modo grego, o modo clássico. Da mesma forma que Miguel Ângelo nos *Diálogos em Roma* afirma que aquele que pintar segundo o modo grego, pinta como um italiano mesmo que não o seja, Holanda afirma que a pintura antiga é a pintura da grande Roma, mesmo que não localizada em Roma. De qualquer forma, Holanda acredita que pela facilidade de se encontrar num mesmo lugar tudo o que importava para o seu aprendizado, o pintor deveria peregrinar até esta cidade, frequentar e estudar suas ‘antigas e maravilhosas relíquias no primor das obras’ por muitos dias.

Como o conhecimento da pintura antiga era o que Holanda buscava, ele fez a única coisa que considerava fundamental. Foi a Roma.

⁹¹ HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 36-37.

5 OS PRECEITOS DA PINTURA ANTIGA

[...] a primeira entrada desta ciência e nobre arte é a *invenção*, ou ordem, ou eleição a que eu chamo *ideia*, a qual há-de estar em o pensamento. E sendo 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; e desta quero dizer agora, por que é a primeira luz deste negócio; e depois direi da *proporção* e depois do *decoro*, e como isto tiver dito, terei o livro acabado.¹

Se ao tratar da ‘arte da pintura’, Holanda inspirado pelo neoplatonismo florentino, busca na antiguidade revisitada pelos humanistas o conceito de *idea* e aplica-o numa concepção metafísica da arte; se ao elevar o artista-pintor da condição em que se encontrava durante o medievo, resgatando-o do contexto em que a sociedade e os teóricos da Igreja haviam situado a arte, numa evolução sofrida por este mesmo conceito de *idea* nos anos que separaram a antiguidade clássica do ‘renascer’ desta antiguidade; ao escrever sobre os preceitos da pintura baseia-se na teoria da arte do Renascimento italiano e por conseguinte – pelo menos inicialmente – na sua concepção da *idea*. No entanto, pela teorização filosófica desenvolvida por ele, aproxima essa concepção da utilizada pelos teóricos maneiristas ao introduzir na arte a discussão sobre o belo.

Panofsky² recorda que Ficino define a beleza ora “como uma ‘semelhança evidente dos corpos com as Idéias’ ou como um ‘triumfo da razão divina sobre a matéria’” ora “como um ‘raio emanado da face de Deus’”, buscando tanto em Plotino quanto no Neoplatonismo cristão seu embasamento teórico. Alberti, porém, segundo Panofsky, não utiliza essa interpretação metafísica da beleza, buscando ao contrário, juntamente com os outros teóricos da arte do Renascimento, a interpretação fenomênica da Antiguidade clássica, segundo a qual a essência da beleza está na “harmonia das proporções assim como das cores e das qualidades sensíveis”³. Essa concepção da beleza, combatida por Plotino por apreender somente os sinais

¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 42.

² PANOFSKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 53.

³ PANOFSKY, op. cit., p. 53.

exteriores e não o princípio nem o sentido íntimo da beleza, triunfou por muito tempo em virtude da importância exercida por Alberti no pensamento artístico renascentista⁴.

Alberti⁵ acreditava que a pintura resultava da circunscrição, da composição e da recepção da luz. A primeira é o delineamento da orla na pintura. Sem uma boa circunscrição não é possível a existência de uma composição ou recepção da luz que seja louvável. A composição é o processo através do qual as partes se compõem na obra pintada e neste processo a história tem papel fundamental.

Composição é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura. A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso. Os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que chamamos beleza.⁶

Já a importância da recepção da luz reside no fato de que esta tem a força de variar as cores. Alberti⁷ prega a utilização principalmente do branco e do preto. Este tema, no entanto, será tratado mais à frente.

Se, para Alberti, a beleza é vista como a graça ou harmonia existente nos corpos, resultante da composição das superfícies, ou, como tratado anteriormente, na harmonia das proporções das cores e das qualidades sensíveis, Holanda trabalha de forma diversa esta questão. Panofsky relata que, na obra de Alberti e Rafael “*Idea* designa a representação que se tem de uma beleza que supera a natureza, no sentido em que se entenderá, só mais tarde, o conceito de ‘Ideal’”⁸. Para Vasari, porém, “*Idea* designa a representação que se tem de uma imagem independente da natureza e possui a mesma significação que as noções de ‘pensamento’ ou de ‘conceito’, as quais, desde os séculos XIII e XIV, eram utilizadas nesse sentido”⁹. A proposição de Holanda se aproxima mais da de Vasari, pois

⁴ PANOFSKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 53.

⁵ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 102.

⁶ ALBERTI, op. cit., p. 107.

⁷ ALBERTI, op. cit., pp. 120-121.

⁸ PANOFSKY, op. cit., p. 66.

⁹ PANOFSKY, op. cit., pp. 66-67.

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. Assentará e determinará na sua fantasia com grande cuidado e advertência a fermosura, o modo, o estado e descuido, ou a prontezza que quer que tenha aquela figura ou história que determina fazer; e depois dele nesta meditação ter longamente imaginado, e enjeitado muitas coisas, e escolher de bom o mais fermoso e puro, quando já o tiver consultado mui bem consigo, ainda que com nenhuma outra coisa tenha trabalhado senão com o espírito, sem ter posto outra alguma mão na obra, pode-lhe parecer que tem já feito a mor parte dela.¹⁰

É a invenção, ou *Idea*, o preceito mais importante para a arte. A perfeição da pintura está na construção mental desta e na fidelidade da mão do artista quando da sua execução.

Holanda¹¹ propõe aos artistas no *Da Pintura Antiga* que, caso uma pintura pareça louvável tanto ao artista quanto àqueles que a tiverem visto, mas não corresponda à que ele tinha imaginado, que o artista a desmanche ou destrua e comece de novo de modo que possa ver ‘com os olhos carnis o que vê com os do espírito’. Somente aí o pintor será digno de louvor.

[...] quando ele tiver igualado a bondade de sua fantasia e imaginação com a das suas mãos, então lhe devem de pôr uma capela de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e glória, e se lhe agradecerem tamanha coisa então lhe não deve de pesar com a morte, pois se satisfez em coisa mui grave e dificultosa.¹²

Para Holanda,

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, o qual há-de seguir e querer depois arremedar e mostrar fora com a obra de suas mãos propriamente, como o concebeu e viu dentro em seu entendimento.

¹⁰ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 42-43.

¹¹ HOLANDA, op. cit., p. 43.

¹² HOLANDA, ibidem.

Esta ideia é maravilhosa nos grandes entendimentos e engenhos, e às vezes é tal, que não há mão nem saber que a possa imitar nem igualar-se com ela. Dizem os filósofos que o sumo inventor e imortal Deus, quando fez as suas obras tais como ele só entende e conhece, que primeiro no seu altíssimo entendimento fez e teve os exemplos e ideias das obras que depois fez, e as viu, antes de serem, tão perfeitas como depois vieram a ser. A este altíssimo mestre e capitão nos preceitos convém seguir os pintores, mais que alguns outros estudiosos, e fazer o mesmo exemplo e ideias no entendimento daquilo que desejamos que venha a ser.¹³

A primeira obra visível da pintura toma forma através do desenho e vinculada a este está a proporção. Para Holanda, no desenho está a ciência e a força da arte da pintura¹⁴.

O desenho deve ser iniciado pelo *esquisso* ou modelo dele. Constituído a partir das primeiras linhas ou traços, este esboço contém a ideia do que será feito e ordena o desenho propriamente dito. Holanda acredita que o desenho resultante do aprimoramento desse *esquisso*

[...] tem toda a substância e ossos da pintura: antes é a mesma pintura, porque nele está ajuntado a ideia ou invenção, a proporção ou simetria, o decoro ou decência, a graça e a venustidade, a comparticipação e a fermosura, das quais é formada esta ciência.¹⁵

Nascimento recorda que o ressurgimento, aprimoramento e perfeição das artes no período da modernidade têm como fio condutor a imitação do antigo e como fim a invenção¹⁶, a qual se refere à história a ser pintada. Para a autora, a invenção está associada ao conceito ciceroniano de *idea*, onde esta deve ser entendida como “aquela perfeita *imago* produzida pela mente e pela fantasia do artífice”¹⁷, e, esta produção intelectual que resulta no desenho é o que caracteriza o aspecto científico da pintura enquanto arte liberal. Nascimento lembra ainda que Holanda - tal qual Rafael Sanzio em um preceito similar escrito em carta a Baldassare Castiglione, onde a *idea* é contraposta à busca do belo na natureza – recomenda que o pintor

¹³ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 43-44.

¹⁴ HOLANDA, op. cit., p. 44.

¹⁵ HOLANDA, op. cit., pp. 44-45.

¹⁶ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, p. 40.

¹⁷ NASCIMENTO, op. cit., p. 101.

siga sua própria invenção ou *idea* e nenhum outro mestre. Essa imitação da *idea* para Holanda, porém, não está dissociada da observação da natureza nem da imitação da Antiguidade¹⁸.

Alberti trata da proporção sugerindo inicialmente que se respeitem os preceitos matemáticos, utilizando-se para explanar sobre o assunto de elementos geométricos, principalmente o triângulo. Discorre, porém, sobre o mesmo assunto num segundo momento, partindo da opinião dos filósofos, alegando com Protágoras que, sendo o homem a medida e a dimensão das coisas, é através do olhar do homem que se abarca a totalidade das coisas, pela comparação. Alberti usa essa comparação para justificar o conhecimento das coisas a serem retratadas.

Entre os espanhóis, muitas moças que lhes parecem brancas para os alemães são escuras e morenas. O marfim e a prata são brancos, mas postos ao lado do cisne e da neve parecerão pálidos. Por essa razão na pintura as coisas aparecem extremamente brilhantes onde existe uma boa proporção de branco com preto, semelhante ao que nas coisas vai do luminoso ao sombreado. Assim, essas coisas todas se conhecem por comparação. A comparação tem em si esta força, a de mostrar nas coisas o que é mais, o que é menos ou igual. Por isso diz-se grande o que é maior do que alguma coisa pequena, e muito grande o que é maior do que uma coisa grande, luminoso o que é mais claro do que algo escuro, muito luminoso o que é mais claro do que alguma coisa clara.¹⁹

Holanda para tratar da proporção baseia-se somente em Vitruvius, buscando a *analogia*, que Nascimento define como sendo a proporção a partir da qual se forma, segundo os gregos, a *symetria*. A *analogia* “é a concordância dos membros com todo o corpo”²⁰. Holanda parte da arquitetura para se atingir a proporção e a simetria, sem a qual não é possível encontrar a composição. E alega que essa perfeita razão de composição arquitetônica só se dá “se tiver a perfeita razão dos membros do homem bem proporcionado”²¹. Vale recordar que o exemplar mais antigo da obra de Vitruvius de que se tem notícia em Portugal é

¹⁸ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002., p. 103.

¹⁹ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 87-88.

²⁰ NASCIMENTO, op. cit., pp. 111-112.

²¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 46.

a edição florentina de 1522, e que em 1541, a pedido de D. João III, Pedro Nunes estava trabalhando numa tradução da obra de Vitruvius.

Vitruvius afirma que

Com efeito, a natureza de tal modo compôs o corpo humano que o rosto, desde o queixo até o alto da testa e a raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte, e a mão distendida, desde o pulso até a extremidade do dedo médio, outro tanto; a cabeça, desde o queixo ao cocuruto, à oitava; da parte superior do peito, na base da cerviz, até a raiz dos cabelos, à sexta parte, e do meio do peito ao cocuruto da cabeça, à quarta parte. Por sua vez, da base do queixo à base das narinas vai a terça parte da altura do citado rosto, e do nariz, na base das narinas, ao meio das sobrancelhas, vai outro tanto; daqui até a raiz dos cabelos temos a fronte, que é também a terça parte. O pé, por seu turno, corresponde à sexta parte da altura do corpo; o antebraço, à quarta; o peito, também à quarta. Também os membros restantes têm as suas proporções de medida, com o uso das quais também os antigos pintores e estatuários ilustres alcançaram grandes e inumeráveis louvores.²²

Com base nesta afirmação, Holanda defende que

... o corpo do homem desta arte o compôs a natureza: que o rosto, da barba até o fim da testa e raiz dos cabelos, seja a sua décima parte; e assim mesmo a palma da mão, da junta até o fim do dedo do meio, é outro tanto; e o rosto, da barba até o meio da cabeça, é a oitava parte, e outro tanto até o fim do tóquio; e da cova da garganta até à raiz dos cabelos, a sexta; até o meio da cabeça, a quarta. Mas a altura do seu rosto, da barba até o começo do nariz, é a terça parte; do começo do nariz até o fim que está entre as sobrancelhas outro tanto; dali até à raiz dos cabelos, onde se o rosto acaba, é outra terça parte. É o pé a sexta parte da altura do corpo; o cúbito é quarta; o peito também a quarta; e também os outros membros têm suas medidas de proporção, das quais ainda os antigos pintores e estatuários nobres usando alcançaram grandes e infinitos louvores.²³

Critica, no entanto, os autores modernos que deturparam a proporção do corpo humano elaborada por Vitruvius. Alberti não é citado por Holanda, mas representa bem o pensamento que Holanda combatia.

²² VITRUVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007, pp. 168-169.

²³ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 46-47.

[...] para se medir bem um corpo animado deve-se apanhar um dos seus membros com o qual se medirão os outros. O arquiteto Vitrúvio media a altura dos homens pelos pés. Quanto a mim, parece-me coisa mais digna que os outros membros tenham referência com a cabeça, embora tenha notado ser praticamente comum em todos os homens que a medida do pé seja a mesma que vai do queixo ao cocuruto da cabeça.²⁴

Outros pintores posteriores a Alberti fizeram também suas próprias interpretações e proposições com relação à proporção a ser utilizada para a construção do homem. Holanda cita, entre outros, Pompônio Gaurico, o Abade do Ábaco e Albert Dürer.

Nascimento²⁵ comenta que a recriminação de Holanda a esses teóricos se dá pelo encurtamento da figura humana e pelo aumento do tamanho da cabeça, quando relacionados à proporção vitruviana. Lembra, porém, que esse modelo sistematizado por Vitruvius, e que Holanda afirma ter sido encontrado na natureza pelos pintores e escultores da antiguidade, não foi seguido pela pintura bizantina, herdeira direta da tradição greco-romana da antiguidade. Esse modelo encontrado na chamada tradição pseudo-varroniana, foi segundo Nascimento²⁶, o adotado pela maior parte dos escritores de teoria da arte anteriores a Holanda, inclusive os citados no parágrafo anterior.

Quando compara a proporção entre as partes do corpo e a correspondência que deve existir entre essas partes, modelo passível de ser aplicado aos edifícios sagrados, Vitruvius, trata da relação da circunferência e do quadrado com o corpo humano.

De modo semelhante, sem dúvida, os membros dos edifícios sagrados devem ter em cada uma das partes uma correspondência de medida muito conformemente, na globalidade, ao conjunto da magnitude total. Acontece que o umbigo é, naturalmente, o centro do corpo; com efeito, se um homem se puser deitado de costas com as mãos e os pés estendidos e colocarmos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, serão tocados pela linha curva os dedos de qualquer uma das mãos ou dos pés. Igualmente, assim como o esquema da circunferência se executa no corpo, assim nele se encontra a figura do quadrado; de fato, se medirmos da base

²⁴ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 109.

²⁵ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, p. 112.

²⁶ NASCIMENTO, op. cit., pp. 113-114.

dos pés ao alto da cabeça e transferirmos essa medida para a dos braços abertos, será encontrada uma largura igual à altura, como nas áreas definidas em retângulo com o auxílio do esquadro.²⁷

Se a natureza havia feito o corpo do homem “de modo que os membros correspondessem proporcionalmente à figura global”²⁸, Vitruvius afirma que os antigos estabeleceram que também entre as obras arquitetônicas deveria existir uma correspondência entre os membros e o aspecto geral da estrutura.

Holanda utiliza a proposição de Vitruvius para mais uma vez, quase que o parafraseando, tratar da proporção do corpo humano.

Assim que naturalmente o umbigo é centro e meio do corpo, porque se o homem se puser de costas com os pés e as mãos estendidas em aspa, lançando um compasso com o centro no umbigo, e rodeando-o todo com a outra parte, os dedos das mãos e dos pés serão tocados com a linha circular. E não menos assim como a figura-esquema e redonda se faz do corpo, assim a quadrada feição se acha neste: porque, se da sola dos pés for medido até o alto da cabeça e a mesma medida for lançada às mãos estendidas em cruz, achar-se-á que tem a mesma largura que altura, assim como as praças que são quadradas à medida.²⁹

Se a proporção é fundamental para o desenho, necessário é também o conhecimento anatômico, o qual deve ser exercitado através do ‘tirar pelo natural’, “porque não há coisa mais ignorante e disforme que querer fazer estar coisas ao parecer da fantasia”³⁰. Para Holanda,

[...] o tratar da pintura é a coisa mais digníssima deste mundo, e o tirar ao natural aquilo que só Deus fez por tão investigável sabedoria como Ele sabe. Querê-lo um homem de terra imitar deve ser coisa mui grande e a maior que os homens podem fazer [...].³¹

²⁷ VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007, p. 169.

²⁸ VITRÚVIO, op. cit., p. 170.

²⁹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 47.

³⁰ HOLANDA, op. cit., p. 47.

³¹ HOLANDA, Francisco de. **Do tirar polo natural**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 13.

Holanda entende que ao imitar a obra divina por meio do ‘tirar polo natural’, prática comum na Itália, o pintor deve se preocupar principalmente em desvendar os segredos que Deus guardou no corpo humano.

Quer-se que o pintor vigilante conheça todos os mais segredos que Deus, como num absolutíssimo instrumento de harmonia, encerrou debaixo de nossa pele, para bem entender donde procedem e vêm demandados os sentimento e mensuras e as forças, ou as moluras, os nervos, as veias, as dobraduras, as juntas, as congeituras, e assim a razão dos contornos e movimentos de todos os membros, e a causa por que torcendo o braço duma feição, abaixa o osso mais alto, e o baixo mais se releva e alevanta; e todas as mais diferenças e melodias que saem e que aparecem e desaparecem sobre as figuras que determinam de pintar.³²

Prescreve ainda que numa pintura, cada membro do corpo cumpra sua função.

[...] em toda pintura deve-se tomar cuidado para que cada membro cumpra seu ofício e que nenhum deles, por menor que seja a articulação, fique sem ter o que fazer. Os membros dos mortos devem estar mortos, até as unhas. Dos vivos esteja viva a menor das partes.³³

Tal qual Alberti, Holanda afirma que através do estudo da anatomia o pintor consegue retratar a morte fielmente, santamente, com todo o respeito que é lhe devida, demonstrando a preocupação comum em seu tempo tanto com a morte, como com a sua representação nas pinturas.

E não o deve de pintar, não o sabendo, sem o tirar do natural, porque não há coisa mais ignorante e disforme que querer fazer estas coisas ao parecer da fantasia; e assim mais entenderá a maneira e forma dos artelhos e das canas e das costas, onde são redondas e onde chatas, que muito lhe cumpre para quando a morte pinta, que muitas vezes o bom pintor deve pintar a santa imagem de morte, e os mortos, que muito vale na pintura e mui pouco fora dela.

³² HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 49.

³³ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 109-110.

Nem que prova mais suave pode fazer de si a pintura, que mostrar-nos aquelas coisas muito limpamente com cheirosas cores pintadas, que não podíamos ver, (cumprindo-nos tanto nesta vida) senão num adro, ou cemitério entre o abominável cheiro dos finados, e entre vermes e ossos de corrupção, para podermos estar contemplando, ou num livro, ou num pergaminho, ou tábua, e termos sempre presente o em que havemos de parar, de nenhuma outra maneira possível melhor que na imagem da pintura!³⁴

O pintor deve buscar também a anatomia e proporção dos animais. Holanda cita em especial o cavalo, animal frequentemente encontrado nas estátuas ilustres, nas memórias dos reis, figurando na obra de importantes artistas da Antiguidade.

Alberti sugere que no desenho anatômico, o trabalho se inicie pelo desenho dos ossos.

[...] como, para vestir uma pessoa, primeiro a desenhamos nua e depois a envolvemos de pano, da mesma forma, ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes, de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo.³⁵

Holanda inicia o capítulo em que trata da filosomia – a qual consiste em dar a cada pessoa “sua própria figura e propriedade e condição e ofício, e não a que sua não é, para que vendo a sua obra só por esta parte, lha possais louvar e contemplar, e não zombar dela, como às vezes estais para fazer”³⁶ – de forma semelhante à utilizada por Alberti, sugerindo que os ossos sejam cobertos pela superfície e pele, para logo após serem vestidos e ornados respeitando-se a filosomia. Para explicar melhor como as figuras devem ser acomodadas recorre a Gaurico, que descreve a filosomia ou fisionomia como “un tipo di osservazione, grazie al quale dalle caratteristiche del corpo rileviamo anche le qualità dell’animo”^{37 38}. Inspirado neste autor que defende que “si considerano gli uomini secondo il luogo di nascita e la pátria, il sesso, i caratteri individuali”^{39 40}, Holanda escreve que esta é a forma em que as figuras devem ser

³⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 48.

³⁵ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 108.

³⁶ HOLANDA, op. cit., p. 50.

³⁷ GAURICO, Pomponio. **De scultura**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 171.

³⁸ Tradução livre: “... um tipo de observação, graças à qual as características do corpo revelam também as qualidades da alma.”

³⁹ GAURICO, op. cit., p. 173.

⁴⁰ Tradução livre: “... as pessoas são consideradas segundo o lugar de nascimento e a pátria, o sexo, as características individuais.”

colocadas e construídas, pois através da pátria e da geração é possível conhecer todos os homens.

[...] os franceses diferentes são dos espanhóis, os mouros dos tudescos, e os gregos dos judeus, e assim as outras nações todas são mui diferentes. Isto já olhe o discreto pintor e atente muito bem: em que tempo e em que nação a Pátria ordena sua obra. Depois conhece-se da geração: o homem animoso e robusto, a mulher inconstante e delicada, conhecem-se de si, ou por si no rosto, na voz, na cor, no passo e noutros sinais.⁴¹

Ainda sobre o desenho, analisa como as figuras devem ser feitas levando-se em conta o preceito das figuras antigas, numa exposição que recorda mais uma vez a citação de Alberti.

Mas o primeiro preceito que na pintura se guarde, será que as figuras, ou sejam nuas, ou vestidas, todas se desenharem nuas e despidas, principiadas dos próprios ossos e depois pondo-lhe a carne, e ultimamente cobrindo-lhes seus mantos e ornamentos, e vestindo-as, porque se a razão e verdade das figuras vestidas e cobertas se não for a imitação da própria verdade do natural, nunca poderão conseguir a perfeição.⁴²

Deswarte recorda que ao tratar da proporção do corpo humano, Holanda recorre a Vitruvius; para os estudos de anatomia ele busca inspiração nas obras de Miguel Ângelo e na fisionomia ele se ampara em Gáurico. Mas Holanda vai mais além e dispõe sobre o modo como é retratada na Antiguidade uma série de figuras, registradas por ele em seu *Álbum das Antigualhas* ao buscar as regras que eram seguidas pelos artistas da Antiguidade na execução das suas obras.

Deswarte afirma que Holanda faz uma ‘taxionomia formal’ ao trabalhar com uma nomenclatura das atitudes das estátuas antigas – fonte para os estudos registrados no *Álbum das Antigualhas* – buscando encontrar “as leis que permitem chegar ao ‘estilo à antiga’, a essa ‘antiguidade nova’ que ele faz figurar entre os preceitos que o pintor deve seguir, isto é, a imitação e assimilação do antigo”⁴³. Relata assim em quatro capítulos como eram retratadas

⁴¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 50.

⁴² HOLANDA, op. cit., p. 53.

⁴³ DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 13.

as figuras antigas que estavam em pé, paradas; as figuras antigas representadas se movendo, andando, correndo ou lutando; as figuras antigas assentadas ou deitadas; as estátuas antigas eqüestres. Logo após descreve os ornamentos e roupagens dos antigos nas suas figuras; a pintura dos animais, em específico o cavalo, o leão e o touro; para depois discorrer – já sabendo o modo de se retratar as figuras segundo o preceito da antiguidade – sobre como ajuntar essas figuras na história.

Deswarte⁴⁴ ao comentar a definição dada por Holanda à ‘pintura antiga’, afirma que este começa por isolar como princípio de base dos Antigos a imitação seletiva da natureza estabelecendo como modelo supremo a figura humana. Essa imitação seletiva é a responsável pelo estabelecimento por parte dos antigos pintores do conjunto de normas ou preceitos que regulam a representação da figura humana tanto quanto imóvel ou quando em movimento.

O preceito que regula a representação das figuras em pé, paradas, define que

Qualquer figura que eles faziam que se estivesse queda em pé, tinha o rosto meio voltado; a frente faziam quieta, os olhos graves e proporcionados; o nariz era sobre o direito e severo, a boca meã, nos peitos e corpo poucos sentimentos e doces, principalmente nos mancebos ou mulheres. Mas a tal figura que queda estava, estava afirmada sobre o pé direito, e quando se oferecia sobre o esquerdo, porém as mais vezes sobre o direito; de maneira que aquele pé estava no chão assentado, e o outro um pouco afastado dele com a perna no chão, e o calcanhar meio erguido; de arte que, lançando do meio da cabeça uma linha perpendicular, vinha dar no meio daquele pé que estava firme, com que a perna firme ficava, direita como coluna do edifício do corpo, e a outra meia, movida, com que dava grande graça à figura.

[...]

E notei duas coisas gravíssimas nas figuras antigas: que, tendo eles que a *mediocritas* e o meio era o melhor em tudo, somente no pintar e esculpir o não quiseram limitar. E atentei que nunca as suas mãos nem braços, quando se moviam, nunca se moveram em meio nem pouco, antes correndo aos extremos; ou as faziam quedas e baixas, ou tão erguido o braço, que o cotovelo vinham a pôr no direito do ombro; e assim faziam os que estavam encostados nas hastes, ou fazendo alguma outra obra com os braços; e isto escolheram por terem mais graça e magnanimidade as suas figuras.⁴⁵

Essas são as regras que o auxiliaram a identificar uma falsa obra antiga, a estátua do deus Baco executada por Michelangelo.

⁴⁴ DESWARTE, Sylvie. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009, p. 19.

⁴⁵ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 53-54.

Mas em Roma foi mostrado um deus Baco de mármore com um moço Sátiro, que lhe trazia um cesto de uvas às costas, por obra antiga e maravilhosa. Ele parecia-me feito de valente homem, e porém não de antigo, posto que na cor do mármore e em todas as suas perfeições o era; e perguntando-me uns romanos que me parecia, disse: que muito bem, e feito de valente homem, mas afirmei que não era antigo, e isto porque tinha as mãos e braços postos em meios, fora dos limites e rigor da antiguidade, que não eram muito baixos nem muito erguidas, e assim mesmo que o movimento e assento das pernas do Baco que também era frouxo e fora da estabilidade e firmeza antiga, posto que as perfeições e invenção e medidas e o Sátiro com o cesto pareciam antigos. Então se espantaram eles do meu dizer, e me responderam que era obra que M. Ângelo fizera havia dias para enganar com aquela antigualha aos romanos e ao papa; e soube M. Ângelo que me não enganara a sua obra.⁴⁶

No Álbum das Antigualhas encontra-se o desenho da estátua de Apolo que Holanda viu no Belvedere em Roma (Ilustração 1) o qual exemplifica bem este preceito. Esta estátua, descoberta no século XV, foi adquirida pelo então Cardeal de la Rovere – futuro Papa Júlio II. Sua datação é do século IV a.C. e Alves comenta a particularidade neste desenho da assinatura de Holanda distribuída pelas folhas de um loureiro com dedicatória a Apolo⁴⁷. Outro desenho que pode ser utilizado com o mesmo fim é o da estátua identificada segundo Alves por Elias Tormo como sendo a da deusa Urânia Farnese (Ilustração 2), datada do século II ou I a. C. e que se encontra no Museu Borbónico de Nápoles⁴⁸.

Quanto às figuras antigas que se movem ou andam, Holanda⁴⁹ afirma que o pé esquerdo na maioria das vezes se encontrava à frente, o outro pé meio erguido distanciando do outro com a medida aproximadamente do que equivaleria ao mesmo pé e o rosto um pouco voltado para trás. As que correm ou lutam, são representadas da mesma maneira, mas as pernas se encontram mais afastadas e a cabeça um pouco para frente, perpendicular ao pé dianteiro. A cabeça somente se posiciona à frente deste quando a figura representa alguém que corre muito. Para Holanda,

O peito e ombros da figura que corre ia por diante e levava força e espírito e sentimentos nas pernas, ao contrário da figura queda. O que pelejava na guerra ou combatia, a este faziam variado de muitas maneiras; e o braço

⁴⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 54.

⁴⁷ HOLANDA, Francisco. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 25.

⁴⁸ HOLANDA, op. cit., 1989, p. 26.

⁴⁹ HOLANDA, op. cit., 1984, p. 55.

deste sempre andava ou muito alto, ou muito atrás, com a espada ou lança, porque ambos são efeitos de grande força e o escudo andava diante; porém a cabeça estava direita com os olhos vivos e a barba erguida, e as pernas abertas treçadamente, de maneira que no meio delas vibrava e se afirmava o corpo.⁵⁰

O desenho feito por Holanda do grupo escultórico: ‘Laocoonte e seus filhos’ (Ilustração 3) sofrendo o castigo da cólera do deus Apolo, obra atribuída a três escultores Agesandros, Polúodoros e Azenódoros, demonstra esse preceito. Alves recorda que esta obra já havia sido descrita por Plínio e que Miguel Ângelo a considerava um ‘milagre de arte’⁵¹.

As figuras assentadas, tal como na alegoria copiada de Miguel Ângelo que retrata a sibila Eritreia no teto da Capela Sixtina (Ilustração 4), tinham

[...] seu primor em terem o pé diante direito, com aquela perna saída e a outra atrás, como o que anda; e corpo não se erguia muito direito e súbito do assento em que estava, mas quase jazia um pouco inclinado, por ter mais graça e descanso.

Uma das mãos buscava sempre a cadeira, a outra tinha a haste ou outra insígnia, ou fazia outra coisa; e as figuras assentadas as mais das vezes eram togadas, e vestidas com muito discretas e escolhidas pregas de roupa, e poucas vezes eram nuas; e pelo contrário as figuras que estava em pé, quedas, as mais delas eram despidas.⁵²

As figuras deitadas eram representadas de forma semelhante, e, Holanda comenta novamente a importância do posicionamento dos pés, como pode ser visto no desenho da estátua da época helenística, adquirida também pelo Papa Júlio II, inicialmente identificada como sendo de Cleópatra, mas que atualmente é considerada como sendo a representação de ‘Ariadna abandonada’ (Ilustração 5).

A seguir Holanda trata das estátuas equestres antigas. Como eram estátuas feitas com objetivo de louvar a honra e a memória dos imperadores e dos capitães dignos de menção pela história, estas deviam ser executadas com muito cuidado e estudo, de modo que se apresentassem da forma mais grave e elegante que fosse possível. Os cavalos deveriam neste caso serem representados

⁵⁰ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 55.

⁵¹ HOLANDA, Francisco. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989p. 25.

⁵² HOLANDA, op. cit., 1984, p. 56.

[...] quase pondo-se ou brincando, com as ventas assoprando, e este sem sela nem estribeiras, (que era coisa que eles tinham por mui grosseira e bárbara), mas somente com uma brida na boca, ou ainda sem ela, e alguma pele dalgum tigre, ou pantera, no lugar da sela, ou algum outro antigo atavio.⁵³

Ainda que fossem estátuas geralmente ligadas de alguma forma pela condição dos retratados a histórias de guerras, o imperador ou capitão eram representados sem nada na cabeça, vestindo uma “couraça de maravilhosa obra, com sua toga por cima. Os braços eram despidos, por mostrarem a fortaleza e aparelho de serem sempre prestes e dispostos para com eles fazerem obra e servirem sua pátria”⁵⁴, como bem representa a estátua equestre de Marco Aurélio (Ilustração 6) retirada da Basílica de Latrão pelo Papa Paulo III e instalada depois de ser restaurada na área do Capitólio. Alves⁵⁵ recorda que a inauguração desta nova instalação ocorreu no ano de 1538, ano em que Holanda chegou a Roma. E questiona se Holanda não teria assistido à inauguração, uma vez que esta estátua – do século II – é considerada a mais bela estátua equestre da arte romana.

Deswarte⁵⁶ comenta que a nomenclatura estabelecida por Holanda com relação à posição das figuras antigas “é fruto de longo processo teórico”. Holanda teria desenvolvido noções já presentes na obra de Alberti e de Gáurico, mas ao mesmo tempo teria extraído destas noções todas as consequências. Alberti deduziu uma série de regras concernentes à posição das diferentes partes do corpo a partir da observação da natureza.

Tenho observado que os movimentos da cabeça são sempre de tal forma que abaixo sempre há alguma parte a sustentá-la, tão grande é seu peso; ou, também, o membro que corresponde ao peso da cabeça fica esticado na parte contrária, como um braço da balança. Vemos que quando alguém, com o braço esticado, sustenta um peso, firmando os pés como uma agulha de balança, todas as outras partes do corpo se contrapõem para contrabalançar o peso. Tenho notado que ninguém, erguendo a cabeça, consegue ter tão alta fisionomia a ponto de ver mais do que o meio do céu; para o lado ninguém consegue voltar sua fisionomia senão até um ponto em que o queixo toca o ombro; a cintura quase nunca deve dobrar-se a ponto de a extremidade dos ombros ficar perpendicular sobre o umbigo. Os movimentos das pernas e dos braços são muito livres, mas não queria que cobrissem alguma parte digna e

⁵³ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 57.

⁵⁴ HOLANDA, ibidem.

⁵⁵ HOLANDA, Francisco. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 24.

⁵⁶ DESWARTE, Sylvie. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009, p. 20.

nobre do corpo. Vejo, pela natureza, que as mãos quase nunca se elevam acima da cabeça nem o cotovelo acima dos ombros, nem o pé acima dos joelhos, nem, entre um pé e o outro, há mais que o espaço de um pé. Verifiquei que, ao se estender para o alto uma mão, todo esse lado do corpo até o pé acompanha-a de tal forma que o próprio calcanhar se eleva do pavimento.⁵⁷

Alberti⁵⁸ comenta que todos esses preceitos observados por ele serão notados pelo artista diligente, e que esses comentários podem ser considerados supérfluos. Mas em virtude da quantidade de erros encontrados por ele em diversas obras, achou por bem registrar as suas observações.

Deswarte⁵⁹ recorda que além das anotações resultantes da observação da natureza para se referir ao posicionamento das figuras numa pintura, Alberti inspira-se também numa passagem de Quintiliano sobre os gestos do orador, o qual, por sua vez, baseia-se em Platão.

Toda coisa que se move de um lugar pode percorrer sete direções: uma, para cima; outra, para baixo; a terceira, para a direita; a quarta, para a esquerda; partindo de nós para longe ou de lá vindo para nós; o sétimo, caminhando em volta.⁶⁰

Alberti recomenda que todos estes movimentos estejam presentes em uma pintura. Para Deswarte⁶¹, Holanda apesar de apresentar este ‘traço albertiano’ em seu tratado, não teria recorrido ao texto de Alberti para a escrita do mesmo. O que ocorre é que os artistas que copiavam a partir do antigo tinham assimilado as teorias de Alberti, as quais já faziam parte da linguagem corrente dos mesmos.

A fonte utilizada por Holanda para tratar das diferentes posições do corpo humano é o tratado *De Sculptura* de Gáurico⁶², o qual discorre sobre esta questão no capítulo sobre a perspectiva. Para Deswarte,

⁵⁷ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 117-118.

⁵⁸ ALBERTI, op. cit., p. 118.

⁵⁹ DESWARTE, Sylvie. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009, p. 20.

⁶⁰ ALBERTI, op. cit., p. 116.

⁶¹ DESWARTE, op. cit., p. 21.

⁶² GAURICO, Pomponio. **De sculptura**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 214-215.

Ele distingue assim as “posições” eretas, inclinadas e em torção, mas suas prescrições, fundadas na observação dos funâmbulos, encontram-se às vezes ao limite do absurdo. Passando em seguida aos diferentes movimentos, ele os classifica em movimentos iniciais, médios e terminais e opõe os movimentos livres ou naturais aos movimentos violentos. Ele chega enfim às atitudes de repouso, mas abandonando toda a análise física ou formal, ele se contenta em distinguir o repouso nobre do vulgar.⁶³

Holanda parte das observações de Gáurico para desenvolver a sua análise das esculturas antigas em Roma. No entanto, o que o distingue de Alberti e Gáurico é a capacidade de apreender as regras de posicionamento das figuras não mais da natureza, mas das figuras antigas. Apesar da consciência deste repertório de posições fixas empregadas pelos escultores da Antiguidade ser antiga, ninguém antes de Holanda, segundo Deswarte, havia se preocupado em incluir num tratado artístico o “resultado do estudo das figuras antigas em suas diferentes posições e em estabelecer para elas uma espécie de nomenclatura. Ao teorizar uma prática corrente, ele prefigura o academismo”⁶⁴.

Com relação aos ornamentos e vestimentas das figuras antigas, Holanda diz que se convencionou na antiguidade, que os homens fossem vestidos como o faziam comumente. Segundo ele, “aquelas suas vestes cobriam do corpo tudo aquilo que coberto tem graça e gravidade, e descobriam tudo aquilo que tem graça e gravidade descoberto”⁶⁵. Nas figuras pacíficas e quietas, os homens eram representados usando uma túnica com uma toga por cima, e as mulheres uma túnica com uma estola ou manto (Ilustração 7). Quando a figura estava vestida, havia o cuidado de não a fazer descalça. Holanda, no seu caráter de antiquário apaixonado pela antiguidade chega a desenhar como eram as sandálias ou calçados encontrados por ele nas esculturas antigas (Ilustrações 8 e 9). Aquelas figuras, no entanto, que eram retratadas armadas e belicosas, tinham sobre a túnica uma couraça recamada e esculpida (Ilustração 10).

Punham no peito, que tinha todos os sentimentos da mesma carne, a cabeça de Medusa com suas cobras, sobreposta e esculpida; mais abaixo punham as águias ou os grifos, como que guardavam o ânimo e corpo do homem, dando também a significar a fortaleza e velocidade; e abaixo vinham as lâminas e

⁶³ DESWARTE, Sylvie. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009, p. 21.

⁶⁴ DESWARTE, op. cit., p. 22.

⁶⁵ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 58.

correias em que esculpiam as cabeças dos elefantes, e dos prisioneiros e vencidos.⁶⁶

Ao contrário, porém dos retratados em situações pacíficas, os quais não levavam nada em suas cabeças, os que eram representados em condição de guerra sempre traziam sobre suas cabeças uma espécie de capacete, o que na época de Holanda se chamava celada – ou armadura para cabeça – também ornada com figuras de animais. Holanda condena com essas especificações, os pintores que retratavam em suas obras personagens com determinadas características profissionais ou sociais como se fossem de outra ordem. Assim como condena o hábito de alguns pintores da época de retratarem em pinturas cuja história se situa na antiguidade, personagens com roupagens modernas.

E deste ornamento que digo, e doutros que deixo de dizer, é mui necessário a quem presume de pintor ter inteiro conhecimento e sabê-los fazer sem errar nada, o que me a mim parece que mui poucos o farão: porque pintar uma história antiga, como todas são, assim dos gentios como dos mártires e cristãos, e pintar os procônules como profetas, e os que estão armados assim como ingleses e com calças golpeadas, coisa vergonhosa é ante quem o entende.⁶⁷

Com relação à pintura dos animais, Holanda trata mais cuidadosamente do cavalo, do leão e do touro, sendo o primeiro o mais importante por ser o mais frequentemente retratado. O cavalo (Ilustração 11)

[...] sempre o pintavam com espírito e meio rinchando, porque aquele é o melhor do cavalo; a cabeça um pouco erguida, que se inclinasse para uma banda, com as orelhas prontas e as comas alteradas; e quando andava, se erguia a mão direita, abaixava o pé direito; quando abaixava a mão esquerda, erguia o pé daquela banca, porque assim trocado se pode ter firme e andar, que doutra maneira cairia.⁶⁸

⁶⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 59.

⁶⁷ HOLANDA, *ibidem*.

⁶⁸ HOLANDA, *op. cit.*, p. 60.

Para se atingir a proporção correta, o desenho do cavalo deveria ser feito em quatro compassos e círculos, no primeiro se encontraria o peito, nos dois seguintes o ventre ou o corpo e o quarto à anca. Não se poderia descuidar também do estudo anatômico deste animal. Holanda lembra que este animal era sempre desenhado em pé e correndo, mas nunca deitado.

O leão (Ilustração 12) “faziam com a cabeça alta e ele muito grande e pesado e ligeiro; os olhos medonhos, a boca meia rugindo e aberta”⁶⁹. Já o touro, o faziam “com a cabeça muito pequena e cornos, e alta, e fera; o focinho curto; os olhos pequenos, cercados de verrugas, e a testa crespa em remoinhos; o cachaço muito grave e o pescoço cheio de muitos sentimentos e quedas, muito pendurado”⁷⁰.

Com estes preceitos definidos, Holanda parte para o ‘ajuntamento das histórias antigas’. Para se construir a história, a primeira coisa que se deve buscar é a composição e a ordem, ao mesmo tempo em que se deve pensar no que escolher e no que rejeitar. Porque para Holanda, “a pintura tanto há-de ser feita daquilo que se nela faz, como do que se deixa de fazer”⁷¹. Holanda recomenda que além das figuras ou imagens estarem da maneira mais grave e honesta possível, o pintor deve se preocupar em garantir que em sua obra haja espaços entre as figuras – sejam elas poucas ou muitas – para que o expectador possa caminhar com olhos em torno delas, e para que haja clareza na obra⁷². É importante ainda que o desenho seja composto de modo que as figuras não se prejudiquem e que nele sejam colocadas “algumas figuras desocupadas e ociosas, que estas não têm menos arte que as muito trabalhadas”⁷³ e que cada figura esteja cumprindo o seu ofício corretamente.

Assim que o menino será em tudo menino e roliço e tenro, e o mancebo em tudo parecerá mancebo, até na ousadia e sandice, e o homem em tudo parecerá quieto e homem, e o velho em tudo parecerá experimentado e vizinho já da última jornada. O vivo trabalhará em tudo como são, e o enfermo em tudo será doente, mas o morto este em nenhuma coisa parecerá que é vivo. O que estiver quedo, pareça que está; o que andar pareça que se move; e o que correr e trabalhar, pareça que faz isso mesmo; e finalmente tudo faça o seu próprio exercício e ofício.⁷⁴

⁶⁹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 60.

⁷⁰ HOLANDA, op. cit., p. 61.

⁷¹ HOLANDA, ibidem.

⁷² HOLANDA, ibidem.

⁷³ HOLANDA, op. cit., p. 62.

⁷⁴ HOLANDA, ibidem.

Se a primeira coisa a se buscar com relação à história é a composição e a ordem, estas devem ser executadas respeitando-se o decoro.

[...] se as figuras forem poucas ou se forem muitas, a ordem que eu nelas encomendaria, seria que não ocupassem confusamente toda a tábua ou lugar onde se põem, mas que deixem alguns espaços vazios e dilatados para darem despejo e clareza à sua obra, e para terem os olhos dos que a vêem caminho e campo por onde caminharem; e assim mesmo queria que as figuras ou imagens estivessem da mais grave e honesta maneira que fosse possível.⁷⁵

Para Vitruvius, o decoro “é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas”⁷⁶. Nascimento escreve que o decoro para Holanda, prescreve “a mesma moderação que Alberti recomenda na invenção copiosa, que dá dignidade à obra, porque depende diretamente do juízo do pintor”⁷⁷. Alberti⁷⁸ sugere que o que mais proporciona prazer na pintura deriva da variedade e da copiosidade do que é pintado. A copiosidade na história deve, todavia, ‘ser ornada de certa variedade’, ‘ser moderada e grave de dignidade e discrição’.

Holanda afirma que o que ele chama de ‘decoro’ na pintura

[...] é que aquela figura ou imagem que pintamos, se há-de ser triste ou agravada, que não tenha ao redor jardins pintados nem caças, nem outras graças e alegrias; mas antes que pareça que até as pedras e as árvores, e as alimárias e os homens sentem e ajudam mais sua tristeza, e que não há alguma coisa sensível nem insensível ao redor da pessoa triste e agravada que não agrave e faça condoer mais dela aos que a olham. E até o céu (posto que poucas vezes parece que se muda com os humanos casos) se deve de pintar nublado e coberto, quando a imagem for chorosa e triste, assim que as árvores pareçam tristes, e os caminhos, a terra, e as ervas do campo, e até o mesmo céu pareça que se condói e tem paixão e piedade daquele caso.⁷⁹

⁷⁵ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 54.

⁷⁶ VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007, p. 76.

⁷⁷ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, p. 98.

⁷⁸ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 112-113.

⁷⁹ HOLANDA, op. cit., pp. 73-74.

O decoro, preceito ligado à composição da história a ser contada, chama a atenção para o cuidado que se deve ter com os elementos retratados na pintura. O tempo, a pátria e o lugar em que se situa a história devem ser respeitados, assim como as emoções retratadas nos rostos, as vestimentas, construções e outros ornamentos

Os rostos todos serão diferentes nas feições e filosofias como faz a natureza; diferentes nas idades, nas cores da carne, nos movimentos, nas mãos e nos pés, e nos corpos, tendo as posturas antigas, porque se uma figura estiver toda fronteira, a outra esteja de meio rosto, ou treçada, e a outra voltada, e a outra inclinada para baixo, a outra para cima recusada, alguns assentados e outros jazendo, repartidos por seus lugares na história, de maneira que cada figura tenha invenção e artifício; mas de tudo a menos obra que ser poder em o mais despejado e fermoso, e do pouco e do melhor, fazendo mais pouco e melhor.

E sobre tudo se há-de ter perfeição em os descuidos e decoro e que se veja a pátria e a gente e ornamentos que pertencem a tal história, assim em todas as coisas como mais principalmente na antiguidade dos edifícios. E não há-de parecer que quis o pintor mostrar na história tudo o que sabia, mas que deixou muitas coisas por pintar.⁸⁰

Segundo Nascimento, tal como ocorria nas retóricas e poéticas latinas – “Cícero destaca sua importância na elocução, e Quintiliano vai além: prescreve a necessidade de o orador buscar o decoro em todas as partes da retórica”⁸¹ – é ao decoro que estão subordinados os demais preceitos da pintura.

Nascimento⁸² afirma que enquanto a proporção é o preceito que sustenta o desenho, a sua ciência está na perspectiva. Por este motivo, se Holanda sugere que os pintores tenham algum conhecimento das diversas ciências, a perspectiva, imperiosamente deve ser por eles dominada. Ao tratar da construção da redução prospettiva, Holanda trabalha a necessidade da correspondência da “*vista* que quer que tenha a obra com o *ponto* para onde devem convergir todas as linhas que partem das figuras e edifícios da obra”⁸³.

⁸⁰ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 74.

⁸¹ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, pp. 97-98.

⁸² NASCIMENTO, op. cit., p. 118.

⁸³ NASCIMENTO, op. cit., p. 120.

Panofsky recorda que o novo modo de ver que teve origem com a perspectiva, era um modo de reprodução que levava em conta o processo visual existente. Este novo modo acabou por modificar também as outras artes.

Os escultores e os arquitetos também começaram a conceber as formas que criavam não tanto do ponto de vista de volumes isolados e sim como um “espaço imagético” abrangente, embora nesse caso o “espaço imagético” se constituísse no olho do observador, em vez de ser apresentado sob forma de projeção pré-fabricada.⁸⁴

Para Vitruvius, os mestres nas leis da perspectiva são Agatarco, Demócrito e Anaxágoras – os dois últimos escreveram inspirados pelo primeiro, o qual levantou uma cena para Ésquilo apresentar uma tragédia em Atenas e deixou um comentário sobre a mesma.

Inspirados nele, Demócrito e Anaxágoras escreveram sobre o mesmo assunto, de modo a mostrar que, determinado um centro num ponto certo, de acordo com o campo de visão e a difusão dos raios luminosos, ele corresponderá a um alinhamento, segundo um comportamento natural que nos diz que imagens variáveis de uma coisa variável poderão dar a aparência de edifícios nas pinturas das cenas, e as coisas que sejam representadas em superfícies verticais ou horizontais parecerão ora afastadas ora salientes.⁸⁵

Holanda prefere não se perder na explicação das três formas de perspectivas, alegando que sabe melhor executá-las do que escrever sobre elas. Cita as três formas, “*prospectus in rectum, prospectus in sursum et prospectus in deorsum*”, mas opta por sugerir ao pintor de forma prática que

[...] saiba muito naturalmente da arte da perspectiva para a razão da diminuição em vista do olho em suas linhas, em que faça muito entendidamente a figura que mostrar vista por cima e o edifício e o campo, sem passar nunca acima do horizonte, ou ponto do seu olho; e que faça mui

⁸⁴ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**: Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁸⁵ VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007, p. 335.

entendidamente a figura que mostrar vista por baixo, e o edifício, e o campo porque consiste toda esta arte na pintura, para saber quanto lhe a coisa diminui ao longe, e quanto ao perto cresce; e como aquele edifício a que mais chegados estamos, mais encobre e se esconde, e quanto mais nos dele apartamos, mas descobre e se mostra e porém mais diminui por virtude das linhas piramidais, que saem do nosso olho.⁸⁶

Sugere também que a perspectiva seja utilizada para diminuir os contornos das figuras assim como para o recursado, no entanto afirma que deve ser mais utilizada com relação aos elementos arquitetônicos presentes na pintura, ou seja, a *icnografia*, a *ortografia* e a *ciografia*. Neste ponto percebe-se mais uma vez a presença de Vitruvius. Holanda menciona que a perspectiva deva ser mais aplicada

[...] para a verdade dos chãos e razão dos pavimentos e áreas ou plantas dos edifícios chamada *icnografia*. E assim para a fronte, ou forma da face chamada *ortografia* que ainda que não diminui a vista, também diminui no ser, e nos lumes e janelas, e nas colunas por onde há mister acrescentar-se na superior parte com a perspectiva para que venha a parecer no olho igual e proporcionadamente com a parte inferior e sobretudo mais para a *ciografia*: para o recursado das ilhargas dos edifícios que a nós vêm, ou que de nós fogem [...].⁸⁷

Vitruvius escreve que as disposições referentes ao aspecto exterior na arquitetura são a *icnografia*, a *ortografia* e a *cenografia* – esta última no sentido de representação em perspectiva de um edifício.

A *icnografia* consiste no uso conjunto e adequado do compasso e da régua, e por ela se fazem os desenhos das formas nos terrenos das zonas a construir. A *ortografia*, por seu turno, define-se como o alçado do frontispício e figura pintada à medida e de acordo com a disposição da obra futura. Por fim, a *cenografia* é o bosquejo do frontispício com as partes laterais em perspectiva e a correspondência de todas as linhas em relação ao centro do círculo. Essas espécies de disposição nascem da reflexão e da invenção. A reflexão caracteriza-se pela dedicação plena ao estudo e ao trabalho, sendo também o resultado de uma atenção constante, com satisfação pessoal, em relação ao objetivo proposto. Por sua vez, a invenção define-se como a explicação das

⁸⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 76.

⁸⁷ HOLANDA, op. cit., p. 76.

questões obscuras e o conhecimento de uma nova realidade, descoberta com dinâmico vigor.⁸⁸

Holanda, tal como Alberti, distingue-se de outros teóricos da arte ao recomendar que a perspectiva se utilize também das cores e não somente do desenho. A diminuição da perspectiva se dá neste caso pela quantidade de luz que cada cor traz. Quanto mais luz houver nas cores, mais próxima a imagem parecerá aos olhos, quanto menos luz, mais distante estará⁸⁹.

E não somente no desenho se quer aquela diminuição, mas no tratar e misclar das cores vivas, ou mortas e ensolvidas se há-de mostrar como até no verde e no azul consiste a perspectiva, e onde cresce e onde perde, e onde aviva e onde mais morre cada cor, que é outra maneira de perspectiva, porventura mui ignota aos perspectivistas e matemáticos, e que se não alcança com regra nem compasso, nem por razão de linhas, nem medidas a sua razão, porque nenhuma linha pode ter força de mostrar quando um homem está sobre um monte, e o vêem de baixo, que não toca com cabeça no céu, nem nas nuvens, senão por virtude das cores. E assim outras muitas coisas que parecem totalmente juntas, ou que estão a par de nós, se com as cores não fossem divididas e separadas.⁹⁰

Ao tratar da construção geométrica do desenho, Alberti⁹¹ refere-se a uma pirâmide visual e a raios visuais, os quais podem ser divididos em três espécies: extremos, médios e cêntricos. Com os raios extremos medem-se as ‘quantidades’, ou seja, o espaço da superfície entre dois pontos limítrofes. Os médios, partindo do dorso da superfície em direção aos olhos ocupam a pirâmide visual com cores e luzes. É através destes que a superfície resplende. Quanto ao raio cêntrico, este é, para Alberti, o ‘príncipe dos raios’, o último a abandonar a coisa vista, o único capaz de atingir a ‘quantidade’ de forma que os ângulos formados sejam iguais em todas as direções. A pirâmide visual,

⁸⁸ VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007, p. 75.

⁸⁹ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, pp. 126-127.

⁹⁰ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 76-77.

⁹¹ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 75-79.

[...] é a figura de um corpo no qual todas as linhas retas que partem da base terminam em um único ponto. A base dessa pirâmide é uma superfície que se vê. Os lados da pirâmide são aqueles raios que chamei extrínsecos. O vértice, isto é, a ponta da pirâmide, está dentro do olho, onde está o ângulo das quantidades.⁹²

Quando a distância e a posição do raio cêntrico se alteram, a superfície também é alterada. Outro elemento através do qual é possível segundo Alberti a alteração da superfície é a recepção da luz. Se a luz se altera, mesmo que a distância e a posição da linha cêntrica permaneçam inalteradas, a superfície não mais será a mesma. A luz é responsável ainda pelas variações da cor.

Enquanto Alberti⁹³ refere-se à luz e sombra enquanto elementos capazes de alterar não somente a percepção das superfícies como também das cores, Holanda trata da nobreza da luz fazendo um paralelo com o trecho bíblico da Gênese que retrata a criação do mundo, demonstrando que a luz é mais nobre do que a sombra, pois veio primeiro.

E Deus com tal cor pintou todas suas perfeições; e, se ser pudesse, com o claro, a que chamamos realço, se havia de pintar somente, porque aquele é o que faz que a figura seja figura. E pouco valeria tirar pelo natural numa coisa meia escura um rosto, pois não veríamos dele mais que o lugar dele, mas com a candeia da claridade logo descobrirá e se dará a entender, e somente ali onde a luz der, aquilo se deve de pintar.⁹⁴

É a luz que, logo após o desenho e o perfil, ocupa o lugar mais importante na pintura. Juntando a sombra a estes três elementos, forma-se a pintura ou imagem que se quer pintar.

Alberti afirma que as cores se alteram em razão da sombra. Por isso acredita ser possível “convencer bem os pintores de que o branco e o preto não são verdadeiras cores, mas alterações de outras cores”⁹⁵. Da mesma forma Holanda⁹⁶ entende-as como o princípio das cores, o corpo incorpóreo do qual se forma a pintura, pois nestas duas consiste “a doutrina de

⁹² ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 77-78.

⁹³ ALBERTI, op. cit., pp. 79-80.

⁹⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 70.

⁹⁵ ALBERTI, op. cit., pp. 80-81.

⁹⁶ HOLANDA, op. cit., p. 72.

todas as outras”. Comenta ainda que “o branco não muda a cor, mas acrescenta-a e fá-la mais nobre”⁹⁷.

Sobre a origem da luz e a diferença existente entre elas, tema tratado por Alberti⁹⁸, Holanda não se pronuncia. Estende, porém, um pouco mais sua preleção sobre as cores. Aconselha que estas

[...] não devem de ser muito alegres nem todas finas na cor, mas antes tristes e graves. E no meio da tristeza e sombras acudir com uma ou duas, até três cores finíssimas e alegres, porque este dissimulado aviso faz grande harmonia e consonância entre as tristes cores, e tem maior primor do que se pode cuidar.⁹⁹

Holanda comenta também que

As cores da iluminação são mais suaves e limpas que todas; e depois são as de óleo; e depois as de fresco; posto que em Itália lhe tem dado o primeiro lugar. As cores de têmpera são as mais frescas e inobres, mas o misclar das cores é todo o primor e arte delas.¹⁰⁰

A única cor citada por Holanda além do branco e do preto é o azul ultramarino¹⁰¹. Tal deferência é explicada por Michael Baxandall. O pigmento azul ultramarino era, depois do ouro e da prata, a cor mais cara e a mais difícil de ser empregada, chegando a constar a especificação acerca da sua utilização nos contratos estabelecidos entre artistas e comitentes na Itália.¹⁰²

Holanda¹⁰³ corrige e critica a opinião de alguns pintores de seu tempo, afirmando que as cores e as lacas mais finas eram provenientes de Levante e de ultramar, e não de Flandres como alguns pensavam. Corrige também o erro dos que acreditavam que o verniz era um

⁹⁷ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 73.

⁹⁸ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 81.

⁹⁹ HOLANDA, op. cit., p. 72.

¹⁰⁰ HOLANDA, op. cit., pp. 72-73.

¹⁰¹ HOLANDA, op. cit., p. 73.

¹⁰² BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, pp. 20-21.

¹⁰³ HOLANDA, op. cit., p. 73.

invento contemporâneo, reportando-se a Plínio, o qual relata que Apeles já o utilizava. Encerra o capítulo das cores criticando os pintores que desconhecem ou conhecem pouco do desenho arquitetônico, ao passo que os pedreiros, pelo estudo da obra de Vitruvius tinham conhecimento da arte da pintura, já que este ensinava em seu tratado como fazer e apurar as cores.

Ao tratar dos tipos de pintura, Holanda retorna à questão da perspectiva ao discorrer sobre o *recursado*, que Nascimento define como um

[...] tipo de redução perspectiva da figura, cuja proporção não corresponde às proporções das demais figuras do quadro, de tal forma que ela pareça monstruosa e maior do que o espaço que ocupa.¹⁰⁴

A autora lembra que ao contrário de Gáurico que se limitou a dizer que o *recursado* era uma questão complicada¹⁰⁵, Holanda define este tipo de pintura como

[...] aquela que se faz que parece monstruosa, como quando se faz um braço mais curto, ou uma perna, e não respondente às outras proporções na vista, e aquela figura ou parte sua que queremos fingir num papel liso ou numa tábua que sai para fora da tábua e que vem direita para nós; ou pelo contrário aquela outra parte da figura ou de coisa que vai para acolá para dentro, que queremos que pareça que de nossa vista se aparta, e vai perdendo a grandeza e diminuindo, como se quer o pintar um touro ou um cavalo todo fronteiro, como que vem de dentro do retábulo para mim, do qual cavalo não podemos ver senão a cabeça e o peito por diante e todas as outras partes do seu corpo; e nos o tal peito tolha que não vejamos aquelas parte e barriga que do cavalo mal vemos e curtas; aquelas se chamam recursadas quase como que cursam e vão para retro.¹⁰⁶

¹⁰⁴ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, pp. 122-123.

¹⁰⁵ NASCIMENTO, op. cit., p. 122.

¹⁰⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 78.

Nascimento¹⁰⁷ recorda ainda que Holanda elogia o pintor capaz de sua execução, por ser esta uma prova da sua habilidade, mas recomenda que sejam feitas poucas dessas figuras em uma obra de modo a preservar o decoro.

Holanda encerra seu livro discorrendo sobre os tipos de pintura, dividindo-a entre a pintura estatuária ou escultura; a pintura arquiteta ou arquitetura e os gêneros e modos de pintar. Ao tratar da escultura, Holanda defende-a como parte ou membro da pintura e do desenho e retoma a sugestão de que deve ser através dela que o pintor deve iniciar seu exercício e aprendizado, opinião não partilhada por Alberti que defendia ser mais fácil retratar coisas pintadas que esculpidas, uma vez que “é impossível imitar uma coisa que não continua a manter uma mesma aparência.”¹⁰⁸. Alberti referia-se à dificuldade que resulta do posicionamento do pintor em relação à estátua ou escultura, pois se este muda sua posição, altera-se o que está sendo observado, fato que não ocorre quando o objeto da observação é bidimensional. Esta dificuldade, no entanto, é um dos elementos que justifica a escolha de Holanda com relação ao exercício e aprendizado da pintura.

Quanto aos tipos de escultura, Holanda cita

O fazer de *meio relevo* é propriamente debuxar; senão que este é com uma pena, e aquele com um ferro. E já se serve da perspectiva e do recursado. A arte da *plastike* é muito antiga e por ela comecei eu, sendo moço a aprender. Esta é esculpir em barro, e Praxiteles lhe chamava mãe da escultura; mas eu lhe chamo madrastra, e à pintura ou desenho legítima sua mãe. O fazer de cera branca e preta de meio relevo é gentil para medalhas e modelos. Mas o entalhar ou esculpir de maçonaria ou madeira é de muito menos preço, segundo o crédito dos antigos exemplos.¹⁰⁹

Define a escultura como “pintura esculpida em pedras” e coloca-a como filha da pintura¹¹⁰.

Holanda chama a arquitetura de ‘pintura incorporada em matérias grossas’, e recorre a Vitruvius quando este afirma que “o desenho e a razão da pintura é ao arquitecto grandemente

¹⁰⁷ NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002, pp. 123-125.

¹⁰⁸ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 103.

¹⁰⁹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 80.

¹¹⁰ HOLANDA, *ibidem*.

necessária, tanto que sem ela não dá perfeição á sua arte de edificar”¹¹¹. Descreve as colunas segundo a ordem a que pertencem, toscana, dórica (Ilustrações 13 e 14), jônica (Ilustração 15), coríntia (Ilustração 16), composta e ática, menciona a existência da coluna salomônica (Ilustração 17) – Holanda viu uma coluna salomônica do templo de Jerusalém numa capela do Vaticano – e recomenda cuidado quando da execução de desenhos que retratem elementos arquitetônicos para que as ordens sejam respeitadas e os templos sejam retratados como templo, os paços como paços e assim por diante. Holanda busca através dos estudos efetuados em Roma, estabelecer modelos-tipos, exemplos das ordens arquitetônicas que possam justificar as licenças, ou misturas na execução das ordens¹¹².

Com relação aos modos de pintar Holanda cita as seguintes técnicas: Gráfico; desenho a pena; lápis roxo; lápis preto; lápis branco; pastel; crayon; carvão; Iluminura; pintura a óleo; afresco; têmpera; grotresco; estuque; mosaico; vitrais; incrustado e pintura em vidro. Discorre ainda sobre a encáustica; gravuras; medalhas; baixo relevo; tapeçaria; escultura; armas; escudos; brasões; timbres; armaria; insígnias e divisas, revelando uma preocupação em mencionar todas as formas de manifestação artística visual que de alguma forma estejam vinculadas ao desenho.

Holanda finaliza seu tratado, retornando à religião.

Mas uma das coisas por que eu mais desejo de amar ao meu mestre o imortal Deus, é porque ele só entende e conhece a altura da pintura, ele só sabe pintar perfeitamente; ele inventou a pintura; ele é a fonte e o fim dela.¹¹³

O elemento religioso permeia de tal forma o seu tratado que, logo após tratar de como as histórias antigas devem ser construídas, Holanda discorre sobre o modo de se pintar as imagens santas, as imagens invisíveis, a imagem divina, as virtudes, os vícios, o purgatório, o inferno e a glória do mundo. Propositamente estes capítulos estão sendo colocados fora da ordem em que se inserem no texto de Holanda por tratarem de elementos ideológicos e não somente práticos ou teóricos. Nos *Diálogos em Roma*, com relação à devoção, Miguel Ângelo afirma que

¹¹¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 81.

¹¹² DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 10.

¹¹³ HOLANDA, op. cit., p. 92.

[...] muitas vezes as imagens mal pintadas distraem e fazem perder a devoção, ao menos aos que têm pouca; e pelo contrário, as que são pintadas divinamente até aos pouco devotos e pouco prontos provocam e trazem a contemplação e as lágrimas e lhes põe grande reverência e temor com seu aspecto grave.¹¹⁴

Daí a preocupação em definir como deve ocorrer a representação das figuras destinadas à devoção. Holanda comenta que poucas vezes viu a imagem de Jesus sendo bem pintada. Baseia-se na chamada carta de Lântulo, referência durante toda a Idade Média e no Renascimento para a representação do Salvador, vista por ele em Roma na Basílica Lateranense. Baseando-se nessa carta, transcrita por Baxandall¹¹⁵ em seu livro *O olhar renascente*, Holanda afirma que Jesus Cristo possuía

O rosto e o vulto sereno, modesto, formoso, grave, gracioso e benigno e justo; olhos claros, nariz igual, boca perfeita, faces veneráveis, barba meã, e as mãos e os pés, que terão antigo calçado, cada um por si tais na vista que pareça que podem dar saúde e obrar como se fossem pessoas. A cor do cabelo castanho, e moreno um pouco da cor. A túnica e a estola gravemente lançada e bem coberta, e os movimentos de sua pessoa quietíssimos, e cheios de suavidade, e ao redor dele a boa sombra sua, conhecida nos rostos dos que andavam perto dele.¹¹⁶

Outros cuidados deveriam existir na sua representação. Holanda sugere que, ao pintá-lo na cruz, o Cristo não fosse feito muito magro, pois isto não aumenta a devoção dos fiéis. A mesma preocupação pode ser percebida na representação de ‘Cristo no túmulo’ encontrada no *De aetatibus mundi imagines* (Ilustração 18).

Nos *Diálogos em Roma*, Michelângelo comenta a cópia feita por Holanda da pintura de Jesus Cristo, feita por São Lucas que se encontrava na capela do Sancta Sanctorum na Basílica de São João Luterano, a pedido da rainha de Portugal. Holanda afirma que o que mais chamou sua atenção na pintura foi a ‘majestade de Nossa Salvador’¹¹⁷. A preocupação de seu interlocutor Zapata no *Diálogos* era se ele havia conseguido fazer a cópia com “aquela severa simpleza que tem a antiga pintura e aquele temor daqueles divinos olhos que sobre o

¹¹⁴ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 60.

¹¹⁵ BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 61.

¹¹⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 63.

¹¹⁷ HOLANDA, ibidem.

natural parecem assim como convém ao Salvador”¹¹⁸, ao que Holanda responde que “nisso quis pôr todo o primor e nenhuma coisa lhe acrescentar nem diminuir daquele grave rigor. Mas temo que isto, que me foi o mor trabalho, me seja em Portugal pior conhecido”¹¹⁹. Esta cópia é prova do prestígio que possuía a corte portuguesa junto ao papado neste período, pois Miguel Ângelo comenta que esta concessão – a permissão da execução da cópia – foi negada ao rei da França e a outras princesas devotas, tanto pelo Papa como pelos confrades de São João Laterano. Do mesmo São Lucas, Holanda viu a pintura da Virgem Maria com o menino Jesus no colo, em Nossa Senhora do Pópulo, e outra em Santa Maria-a-Maior, representada com mais idade, e comenta que a achou muito parecida com Jesus, recomendando “aos pintores que se atreverem a pintar, senão que lhe pintem muita graça e severidade e mansidão, o mais que eles puderem estender o seu saber com a mão”¹²⁰. Para se pintar os santos, apóstolos e mártires, a regra é seguir os preceitos adotados para a pintura de Jesus Cristo.

O capítulo das imagens invisíveis refere-se principalmente à pintura dos anjos. A principal dificuldade deste tipo de representação reside no fato de que não existe forma concreta para essas imagens. Busca em São Dionísio Areopagita a licença para se representar os seres angélicos, prescrevendo que estes sejam pintados ora em flamas de fogo, ora em nuvens. Mas recorda que a forma que melhor lhes assenta é a humana (Ilustração 19). Qualquer que seja a hierarquia do espírito angélico a ser pintado – anjos, arcanjos, principados, potestades, virtudes, dominações, tronos, querubins e serafins –, ele deve possuir

[...] formas muito proporcionadas e fermosas de meninos, ou mancebos, ou de velhos; as suas faces e vultos serão inflamados e acesos em grande fervor e amor; as mãos e os braços e os pés do mesmo ardor velocíssimos e aparelhados ao mandamento e serviço divino em todo o tempo; os seus olhos enlevados e esquecidos em sua contemplação; os seus cabelos acesos como raios. Mas as suas vestiduras e ornamentos às vezes serão de linhos alvos e castíssimos, às vezes de espécie de nuvem, e às vezes de resplendor ou flama; e das mãos e dos pés deles saíam raios. As asas dobradas se podem pôr aos anjos, e assim mesmo nos pés, por mostrarem sua presteza; mas também podem ser pintados sem terem asas algumas, e com tal extremidade e tão angélica, que pareça serem anjos, como já os alguém pintou.¹²¹

¹¹⁸ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 61.

¹¹⁹ HOLANDA, op. cit., p. 61.

¹²⁰ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 63.

¹²¹ HOLANDA, op. cit., 1984a, p. 64.

A imagem divina recebe tratamento distinto. Invoca a Santíssima Trindade para afirmar que a Divindade não possui forma alguma, mas, no entanto, para que fosse entendida e contemplada continuamente, seria necessário dar-lhe uma imagem. Para ele a Divindade deveria ser retratada através do triângulo, do quadrado e do círculo, este último é considerado por Holanda como o mais capaz e perfeito para se representar a divindade, apesar de sugerir que o pintor o utilize para as diademas da Santíssima Trindade. O ‘princípio’ e o ‘Pai’ deverão ser retratados como um “quietíssimo e fermoso Velho”; o ‘filho’ e o ‘Verbo’ com a imagem de ‘um benigníssimo e pacífico Salvador’; o ‘Espírito Santo’ com a “imagem de flama e fogo, e também a pureza da pomba”¹²².

Mas debaixo da caligem e resplendor destas imagens, que são uma mesma eternidade, mister é com grande temor e reverência buscar a perfeição e serenidade do que convém pintar em tais e tão difíceis olhos e faces, pois que sabemos que aqui se encerra toda a fermosura da *invenção*, da *proporção*, do *decoro*, da graça, do amor, do honor, da bondade, da piedade, da liberalidade, da mansidão, da dificuldade, e de todas as mais excelências e infinitudes dos divinos nomes. Ali toda a ideia altíssima ficará pequena, ali todo o grande entendimento ficará vencido; ali toda a mão mestriosa tremerá e não saberá mover-se quando quer que houver de mostrar com arte e pintura a imensidade incircunscrita do imortal Deus.¹²³

Deswarte¹²⁴ analisa como complementares a esse capítulo que trata da representação da imagem divina, as imagens que correspondem no *De aetatibus mundi imagines* aos seis primeiros dias da criação. Segundo a autora, ao retornar de Roma, Holanda ainda sob a influência da viagem se lança à redação do Tratado mas também a uma tarefa que se destinava a provar o seu gênio de pintor. Tratava-se do maior assunto que existia no mundo de então, a Semana da Criação. Tendo como referência o teto da Capela Sistina pintado por Miguel Ângelo, considerado por ele a pintura por excelência, insuperável. Os seis primeiros dias da semana da criação trazem a inovação da representação geométrica da figura divina (Ilustrações 20 a 26). Segundo Deswarte,

¹²² HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 65

¹²³ HOLANDA, op. cit., pp. 65-66.

¹²⁴ DESWARTE, Sylvie. **As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda**. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 10.

O primeiro gesto de Holanda, como o de Deus, vai ser o mais inspirado. Se compararmos o seu *Primeiro Dia* da Criação, *Fiat Lux*, com os de Miguel Ângelo ou de Rafael no Vaticano representando a *Separação da Luz das Trevas*, sentimo-nos quase chocados. A imagem de Holanda não tem absolutamente nada a ver com os dois grandes modelos que ele nos dá – que a si próprio dá – no seu tratado. [...] Ele cortou com a tradição figurativa em vigor, mesmo nas criações mais inovadoras, pintando puras formas geométricas, sem qualquer figura antropomórfica. Põe-se à margem desta tradição e enfrenta-a sozinho, no seu desejo de criar uma imagem sincrética. Este sincretismo consiste em fazer confluir a versão do Génesis com a do Evangelho segundo São João da Criação do Mundo.

Há aqui, decerto, a ilustração do Génesis do qual transcreve os cinco primeiros versículos na página ao lado. Ali representa todos os dados da narrativa: o caos, tomando forma pouco a pouco, as águas revoltas, o aparecimento da luz *Fiat Lux*, acrescentando-lhe o fogo. Apenas falta Deus, à imagem do homem, que Miguel Ângelo e Rafael preferiram representar no poderoso gesto de separar a Luz das Trevas, à exclusão de qualquer outro elemento.

Holanda sobrepõe a este quadro natural que o Génesis lhe dá a outra versão do Começo do Mundo, esta muito abstracta, do Evangelho segundo São João. A presença das letras A e Ω comprova esta orientação joânica. Estabelecendo a coeternidade do Padre e do Filho, São João está na origem duma das principais questões doutrinárias da Igreja, fonte de inúmeras controvérsias e heresias: o papel da Trindade na Criação.¹²⁵

Holanda justifica a sua ousadia representativa dedicando a obra à Igreja e justificando a sua representação da Santíssima Trindade como sendo ortodoxa¹²⁶, mas as dúvidas relacionadas à sua ousadia, apesar da aprovação da obra pela Igreja, o perseguirão por toda a vida.

No entanto, existem outras imagens invisíveis passíveis de serem retratadas. São elas as virtudes e os vícios. O objetivo da representação das virtudes está no fato de agirem como ‘exemplo e doutrina ou incitamento da alma’. As três principais virtudes, chamadas virtudes teológicas são a fé, a esperança e a caridade. É sob as suas vistas que Holanda oferece o seu *De aetatibus mundi imagines* à malícia do tempo (Ilustração 27). Estas três virtudes possuem formas de representação específicas, segundo Holanda.

A fé muito pura e cândida, muito valerosa e crédula e confiada e da maneira que a pinta o poeta Prudêncio, e muito discretissimamente. A esperança muito severa, inocente e constante e queda; a caridade muito fermosa e amorosa e benigna. A primeira a roupa cândida, a segunda a roupa verde, a

¹²⁵ DESWARTE, Sylvie. **As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda**. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, pp. 11-12.

¹²⁶ DESWARTE, op. cit., p. 13.

terceira cor de fogo; assim mesmo as mãos e o que nelas tiverem muito conformes a si e a suas dignidades.¹²⁷

Além destas, Holanda cita a memória, a penitência, a ocasião, a paz, o afã, o tempo e a verdade. Todas elas requerem ‘grande advertência, estudo e vigilância’ em sua representação.

Os vícios e os pecados devem ser pintados para que o fiel, os observando sejam continuamente lembrados de modo a evitá-los.

E querendo pintar o abominável monstro e hidra dos enganos e culpas do mundo, fará muito informes e cruéis os secos peitos, dando-lhes a sombra de cruéis, e desumanos, de falsos, de néscios, de desobedientes, de tímidos, desde a contumácia dos míseros olhos e boca até à deformidade das unhas; uns magros e amarelos, e os outros tímidos e inchados; uns mui acesos em ira, outros muito brancos e verdes pela acídia e pavor; também muito próprio cada um ao que há mister que pareça, postos as mais das vezes entre fumos e escuridades e trevas sobre o profundo e baixo mundo.¹²⁸

Uma vez que teve a preocupação de descrever a forma dos vícios, Holanda sugere que o pintor desça ‘ao reino vazio dos infernos e dos vícios’, através da pintura do inferno e do purgatório. Sempre com o intuito de estimular a devoção religiosa, Holanda recomenda que o pintor dedique algum tempo em demonstrar os tormentos pelos quais passa a alma no purgatório, vivendo as penas entre as dores e esperanças, “purgando as suas culpas, vigiando sempre e gemendo por aquele grande dia, ou hora bem-aventurada, em que o seu anjo não esperadamente virá do céu a soltá-lo daquele tronco”¹²⁹. Com relação ao inferno, Holanda¹³⁰ diz que este não deve ser pintado somente com as tintas empregadas pelo poeta Virgílio, deve buscar em Homero o lugar em que Ulisses chama do inferno algumas almas, entre elas a do herói Aquiles, e também buscar na obra do toscano Dante Alighieri a descrição feita por este do inferno.

O pintor deve também executar a pintura do dia do Juízo Final (Ilustração 28), cuja inspiração maior para Holanda é a executada por Miguel Ângelo na parede do altar da Capela

¹²⁷ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 66.

¹²⁸ HOLANDA, op. cit., p. 68.

¹²⁹ HOLANDA, ibidem.

¹³⁰ HOLANDA, op. cit., pp. 68-69.

Sistina, obra em que este artista trabalhava quando Holanda esteve na cidade de Roma (Ilustração 29). Holanda entende que 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?¹³¹

Encerra esta parte recomendando que o pintor deve alguma vez experimentar a “contemplanção da pintura da eternidade e glória do paraíso”, assim como a “grave e nova imagem deste mundo”¹³².

Nota-se na escrita de Alberti, uma preocupação com o embasamento científico de sua obra, através da aproximação mencionada em capítulo anterior com a ciência matemática. Daí a presença em seu tratado de textos explicando elementos tais quais ângulos, tipos de linhas, formas geométricas entre outros não encontrados na obra de Holanda, o qual se utiliza em seu tratado, de recursos práticos, pessoais e autobiográficos, mesclados tanto a críticas a obras de artistas contemporâneos quanto a elementos religiosos prescritos pela teologia católica para explicar os preceitos que julga dignos de serem seguidos e respeitados assim como para elogiar os pintores merecedores de louvor e glória em seu tempo. Panofsky aborda esta divergência de interesses situando-a entre os elementos que caracterizam e distinguem a teoria da arte do Renascimento e do Maneirismo.

[...] a teoria da arte institui uma crítica muito intensa e plenamente consciente de si mesma, que adere à contestação da teoria das proporções de Dürer por Miguel Ângelo e ataca os esforços da antiga teoria da arte para

¹³¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 68-69.

¹³² HOLANDA, op. cit., p. 69.

conferir à representação que o artista oferece do mundo uma racionalidade de tipo científico e sobretudo matemático.¹³³

Holanda, sem a devida consciência inseria-se neste contexto maneirista, que Panofsky define como uma corrente que “busca ultrapassar o Classicismo por caminhos que lhe são inteiramente opostos, isto é, modificando e agrupando de outro modo as formas plásticas como tais”¹³⁴. Para Panofsky, neste primeiro momento, a teoria da arte antes de provocar uma ruptura, favorece o retorno ao passado e ao Classicismo tardio, o que pode ser percebido pela manutenção do repertório geral da teoria da arte instituído por Alberti e Leonardo – o que Holanda não questiona. Mas ao mesmo tempo surge uma fundamental inovação que pode ser percebida através de uma transformação e ressignificação da teoria da Idéias, o que não foi devidamente, segundo Panofsky, tratado pelos teóricos do Renascimento. Deswarte afirma que, se sente surpreendida pela análise de Panofsky, pois

Partindo da conclusão de Cassirer que situava no Renascimento não só o aparecimento do artista como Demiurgo, mas também a integração do platonismo na teoria da arte, sente-se que ele fica verdadeiramente surpreendido e como que decepcionado por não encontrar vestígio da Ideia platónica nos tratados de pintura e de escultura dessa época.¹³⁵

Deswarte¹³⁶ comenta que a tese de Panofsky sobre a evolução do conceito de *Idea* encontra-se falseada pela ignorância deste autor do Livro I do tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda.

No Livro I de *Da Pintura Antigua* de Francisco de Holanda, Panofsky teria achado a confirmação da sua intuição de origem, herdada de Ernst Cassirer, de que devia existir um verdadeiro tratado neoplatónico da pintura no Renascimento.

¹³³ PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a Evolução do Conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 75.

¹³⁴ PANOFSKY, op. cit., p. 72.

¹³⁵ DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 129.

¹³⁶ DESWARTE, op. cit., p. 131.

É deste contexto que Holanda faz parte. Participa das novas discussões em torno da teoria da arte, sentindo-se um homem do Renascimento, sem se dar conta do afastamento que já havia efetuado do corpo teórico desenvolvido pelos renascentistas.

CONCLUSÃO

A historiografia da tratadística da arte torna possível ao pesquisador adentrar no mundo da arte e do artista por uma porta distinta daquela que se abre ao observador diante de uma obra de arte. O processo de elaboração da obra de arte, o espaço no qual o artista transita, o arcabouço teórico de que este se serve para concretizar o processo criativo se tornam palpáveis nos tratados de arte.

Francisco de Holanda, principalmente no tratado *Da pintura antiga*, objeto dessa dissertação, deixa entrever através da sua escrita os elementos constitutivos da sua concepção artística, os diálogos e estudos estabelecidos e efetuados por ele em seu percurso.

O período de sua juventude em que viveu na cidade de Évora é de fundamental importância para a consolidação da sua formação intelectual. Os humanistas e artistas que transitavam então por aquela cidade, André de Resende, Clenardo, Nicolau Chanterene entre tantos outros criaram um ambiente propício para que Holanda se interessasse não somente pela pintura antiga como também pelo ambiente que reinava na cidade de Roma, tida por ele como o berço desta pintura. Esses contatos foram ainda responsáveis pela recepção que Holanda teve quando de sua estadia em Roma. O círculo com o qual conviveu, por intermédio principalmente de D. Miguel da Silva, permitiu que ele se encontrasse com grandes artistas e humanistas daquela cidade.

Holanda deixa entrever em seu tratado as mesmas preocupações retóricas e científicas que podem ser percebidas nos escritos dos humanistas de seu tempo, permeadas, no entanto, pelos questionamentos decorrentes das alterações que a Igreja Católica vinha ensaiando em função da Reforma Protestante e que culminariam no Concílio de Trento. Podem ser percebidas dessa forma, as discussões em torno da origem da arte da pintura, seu status na antiguidade, o nível que atingiu na Grécia helênica – sendo este nível mantido em Roma – e como entrou em decadência nos anos que se interpuseram entre a queda do Império Romano e o alvorecer da modernidade europeia a partir do século XIII. Característica, porém, do império luso, toda essa teoria da origem da arte vem impregnada da religiosidade vigente na península ibérica, responsável pela negação de alguns elementos do humanismo de Erasmo de Roterdã e pela adoção de termos e conceitos especificamente ligados aos teólogos medievais da Igreja.

Francisco de Holanda está inserido em um momento histórico em que os artistas italianos e flamengos, em sua maior parte patrocinados por nobres ou grandes mercadores,

buscavam uma emancipação da rígida legislação que vigorava nas corporações de ofício. Este processo, o qual teve início através da própria emancipação das artes em busca da sua inserção no quadro das artes liberais contou com toda uma alteração do arcabouço teórico sobre o qual o artista deveria se movimentar. A matemática deveria ser dominada em função do uso da perspectiva, inventada por Brunelleschi, a qual contribuiu para alterar o modo como o homem se via através das imagens que tinha diante de si. Alterando-se o olhar, percebem-se novas características do objeto observado e neste momento nota-se que os recursos estilísticos e gestuais dos oradores e poetas seriam úteis para que a história contada nos quadros atingisse o objetivo a que se destinava, ou seja, tocar o expectador não somente pela imagem, mas também pela reflexão intelectual que se impusera com essa nova forma de organização visual.

Os manuais de arte que circulavam durante a Idade Média e que somente prescreviam sobre o fazer artístico, são substituídos pelos tratados que ditam não somente o modo de fazer, mas o que seria necessário para que o artista fosse visto pela sociedade como digno do título de profissional liberal, livre das injunções impostas pelas corporações, pelas guildas. Daí a organização geral dos tratados nos três eixos que tratam do que é a arte – neste caso específico, a arte da pintura –, quem é o artista ou como ele deve ser – aí entra os caracteres responsáveis pela formação do mesmo – e, como a obra de arte, esta obra moderna, livre dos elementos medievais que impediam o seu renascer, devia ser executada.

O primeiro a escrever desta forma foi o italiano Leon Batista Alberti, dedicado ao seu amigo Brunelleschi o *Da Pintura* foi o primeiro tratado a versar sobre a arte da pintura segundo os padrões humanistas do Renascimento italiano. Holanda não teve acesso ao seu tratado antes de escrever o *Da pintura antiga*, no entanto, muito do que foi tratado por Alberti pode ser percebido na obra de Holanda. Os anos que separaram as duas obras permitiram que os preceitos e conceitos defendidos por Alberti já tivessem se tornado elementos comuns da formação do artista. Holanda distancia-se, porém, de Alberti, ao levantar questionamentos de ordem filosófica em seu tratado.

O círculo frequentado por Holanda em Roma, do qual faziam parte Blosio Palladio, a marquesa de Pescara Vittoria Collona e o próprio Miguel Ângelo, inseria-se no grupo dos humanistas influenciados ainda pelo neoplatonismo da Academia de Florença dirigida por Marsílio Ficino. A identificação na obra de Holanda do conceito de *idea* derivado do pensamento platônico, assim como as citações referentes a diversos autores trabalhados por Ficino na sua tentativa de assimilação da doutrina platônica e da cristã dentro de um mesmo corpo teórico deixa entrever o quanto o neoplatonismo impressionou Holanda e ao mesmo tempo o quanto Holanda se aproxima da teoria artística defendida por Vasari inserindo-se,

portanto, não mais entre os renascentistas mas sim entre os maneiristas em virtude dos questionamentos que perpassam sua obra.

Holanda justifica as suas ideias no que se refere à emancipação do artista, como elementos necessários para que, não somente ele – o artista, mas principalmente a arte antiga, aquela feita pelos italianos derivada da produzida pelos gregos na antiguidade, fosse conhecida, reconhecida e valorizada em Portugal. Queixa-se em diversos momentos do descaso com que a pintura, essa nobre arte era tratada em seu país.

Para sanar a deficiência de formação dos pintores, os quais em sua maioria não conheciam o modo grego de pintar, Holanda em sua viagem a Roma, faz uma série de desenhos, resultantes da pesquisa efetuada por ele em busca dos preceitos que os antigos pintores utilizavam em suas obras. Registra esculturas, pinturas, construções que correspondem àquilo que ele entendia como pintura antiga – uma vez que a escultura e a arquitetura também derivam do desenho, sendo por isso respectivamente citadas como ‘pintura esculpida em pedra’ e ‘pintura incorporada em matéria grossa’.

Delimita os preceitos em três: a invenção, a proporção e o decoro, sendo a invenção – ou a *ideia* – o mais importante. Holanda trata da criação artística, dos conhecimentos e elementos que o pintor deve dominar para fazer bem o seu ofício, levanta as posições e o modo em que as figuras deveriam ser retratadas em cada posição e cita toda uma série de temas religiosos em que o pintor deveria se ater em algum momento da sua vida.

Holanda não chega a publicar nenhum de seus tratados. Suas ideias e intenções de se criar em Portugal um ambiente propício para a execução da arte tal qual era desenvolvida na Itália não chegaram a frutificar. Após a morte de D. João III, seu mecenas, Holanda aos poucos cai no ostracismo, relegado a funções menores dentro da corte em virtude dos muitos serviços prestados à Coroa portuguesa.

Numa última tentativa de executar a sua nobre arte da pintura oferece seus serviços a Filipe II da Espanha. No entanto, nunca se recupera das críticas sofridas pelos padres tridentinos que condenavam em sua obra as referências à *idea*, aos ideais de valorização do pintor alçando-o à condição do filósofo, do teólogo e do profeta por se aproximar do criador, criando enquanto criatura, enquanto *anima*, a pintura dita inanimante. É condenado também pela exaltação do modelo que ele entende que deve ser seguido por todo pintor, o artista florentino, o divino Miguel Ângelo Buonarroti, considerado o mais controverso de todos pela Contra-Reforma.

Esquecido por muitos e por muito tempo, a obra de Holanda mostra uma faceta da produção artística portuguesa ainda não muito conhecida dos brasileiros. Esta pequena face,

porém, mostra o caminho que a arte brasileira poderia ter tomado, se os acontecimentos tivessem ocorrido de outra forma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura.** Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda.** Lisboa: Horizonte, 1986.

BATAILLON, Marcel. **Erasmus y España:** estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da *visibilitas* e o *Laocoonte*. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente.** pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERBARA, Maria. **Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana.** Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(3\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(3).pdf). Acesso em: 15 mar. 2010.

BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia:** 1450-1600. 10 ed.. Madrid: Catedra, 2007.

CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo.** Coimbra: Coimbra, 1926.

CHABOD, Federico. **Carlos V y su imperio.** Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade:UNESP, 2006.

CURTO, Diogo Ramada. Língua e Memória. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal.** No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d.

DESWARTE, Sylvie. **As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda.** Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

_____. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos:** Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992.

_____. **Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva.** Roma: Bulzoni, 1989.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell'arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **Il Portogallo.** 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001.

_____. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa.** 2. v. Do “modo” gótico ao maneirismo. Lisboa: Círculo de leitores, 1995.

_____. **Prisca pictura e antiquas novitas:** Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009.

GAURICO, Pomponio. **De sculptura.** Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

HAUSER, Arnold. O conceito de Maneirismo. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana:** De Michelangelo ao Futurismo. V. 3. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HOLANDA, Francisco. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.

_____. **Da pintura antiga.** Lisboa: Horizonte, 1984.

_____. **Da ciência do desenho.** Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____. **Diálogos em Roma.** Lisboa: Horizonte, 1984.

_____. **Do tirar polo natural.** Lisboa: Horizonte, 1984.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da idade média.** Lisboa: Ulisseia, s/d.

JANSON, H. W. **História geral da arte:** renascimento e barroco. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível:** Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. Tradução de Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KRISTELLER, Paul Oskar. **Ocho filósofos del Renacimiento italiano.** México: Fondo de Cultura Econômica, 1970.

_____. **Tradição clássica e pensamento do Renascimento.** Lisboa: Edições 70, 1995.

MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal.** No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d.

NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebelo. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda.** Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch. São Paulo, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia:** temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. **Idea:** a Evolução do Conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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.

PLINIO il vecchio. **Storia delle arti antiche.** Milano: Rizzoli, 2001.

SCHLOSSER-MAGNINO, Julius. **La letteratura artistica:** Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna. Firenze: La Nuova Italia, 2000.

SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

_____. **História da arte em Portugal:** O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620). Lisboa: Presença, 2001.

_____. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses.** Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983.

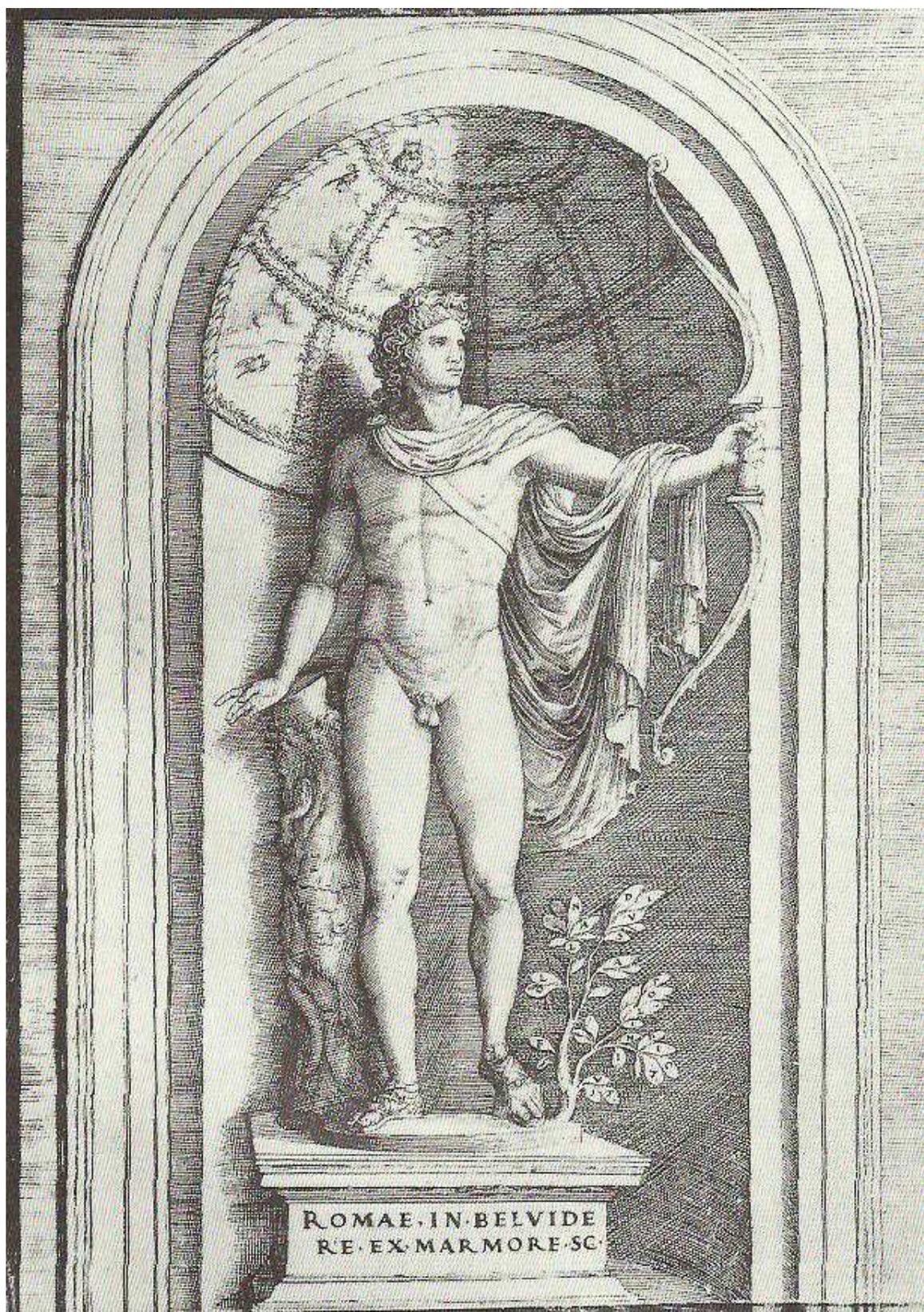
SILVA, Jorge Henrique Pais da. **Estudos sobre o Maneirismo.** 3. ed. Lisboa: Estampa, 1996.

VARCHI, Benedetto & BORGHINI, Vincenzo. **Pittura e scultura nel cinquecento.** A cura di Paola Barochi. Livorno: Sillabe, 1998.

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.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura.** Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007.

ANEXO



1. *Estátua de Apolo, no Belvedere.* Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Folha 9, face anterior. Desenho à pena com sépia.



2. *Estátua de mulher ou deusa: Urânia Farnese.* Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 10, face anterior. Desenho à pena com sépia.



3. Grupo escultórico: *Laocoonte e seus filhos*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 9, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia.



4. *Alegoria (sibila Eritreia, de Miguel Ângelo)*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 11, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia.



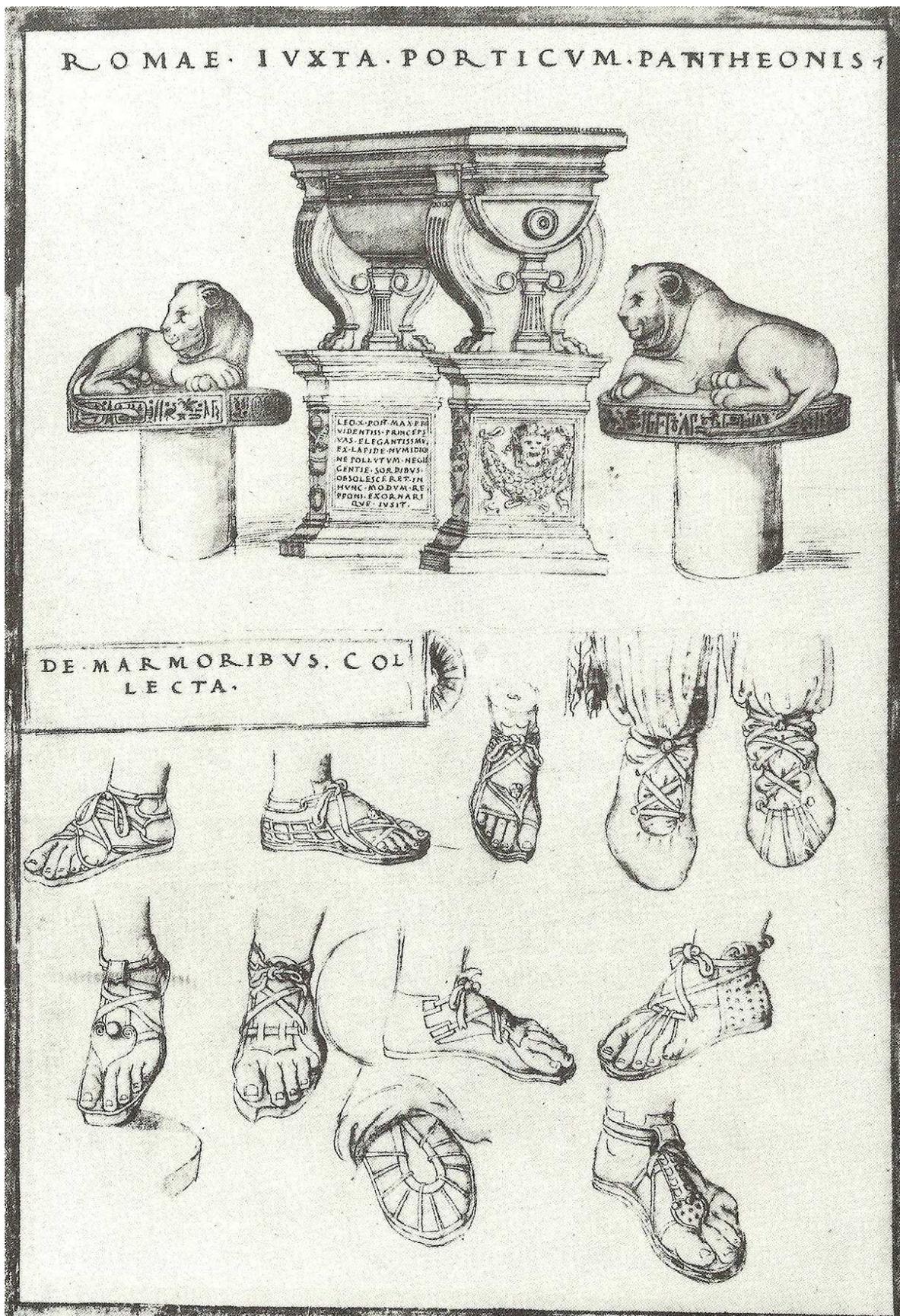
5. *Estátua de “Cleópatra”, nos jardins do Vaticano.* Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 8, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia.



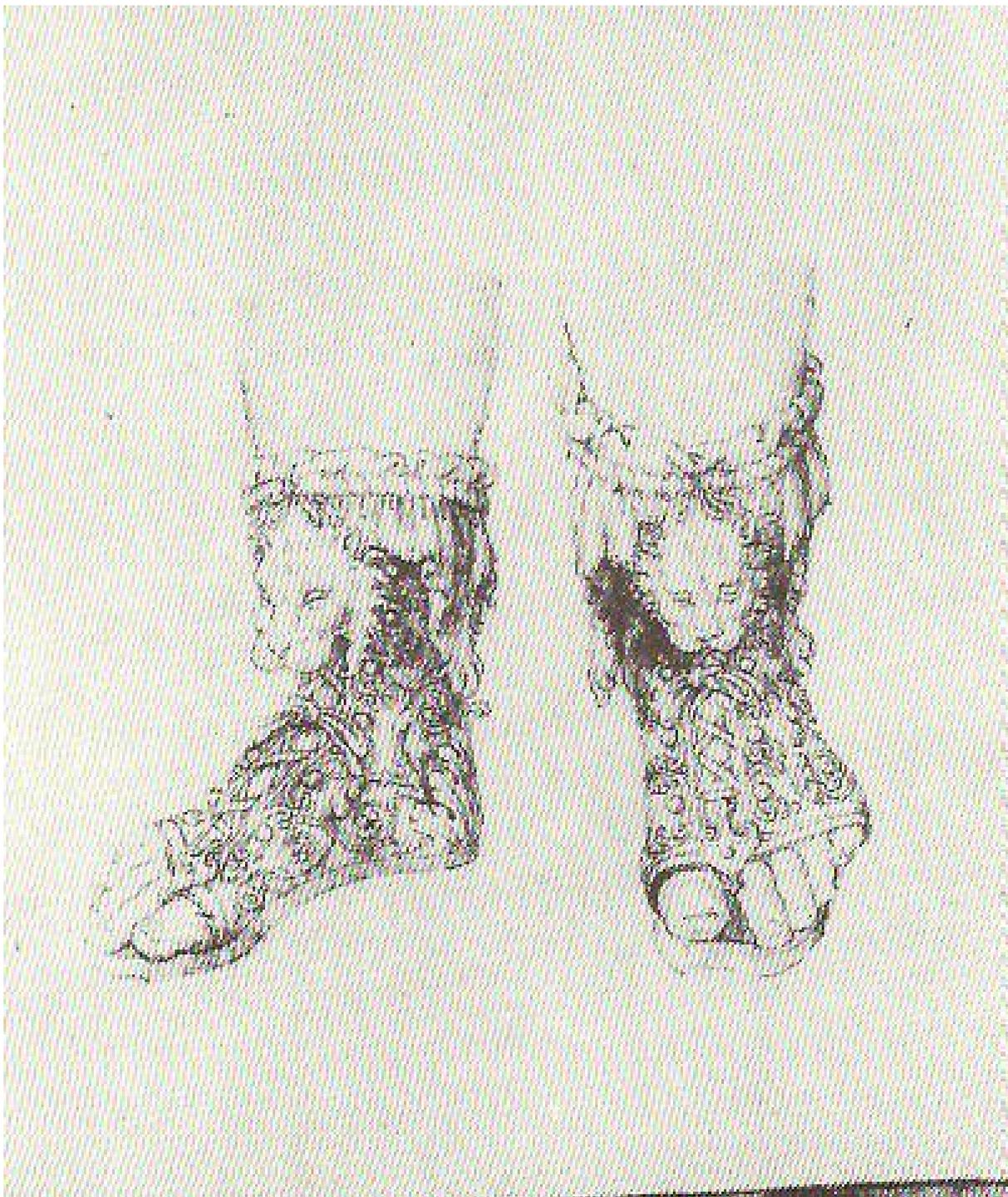
6. *Estátua equestre de Marco Aurélio*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antiquallas. Folha 7, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia.



7. *Ninfa caçadora, relevo helenístico.* Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas.* Folha 12, face anterior. Desenho à pena com sépia.



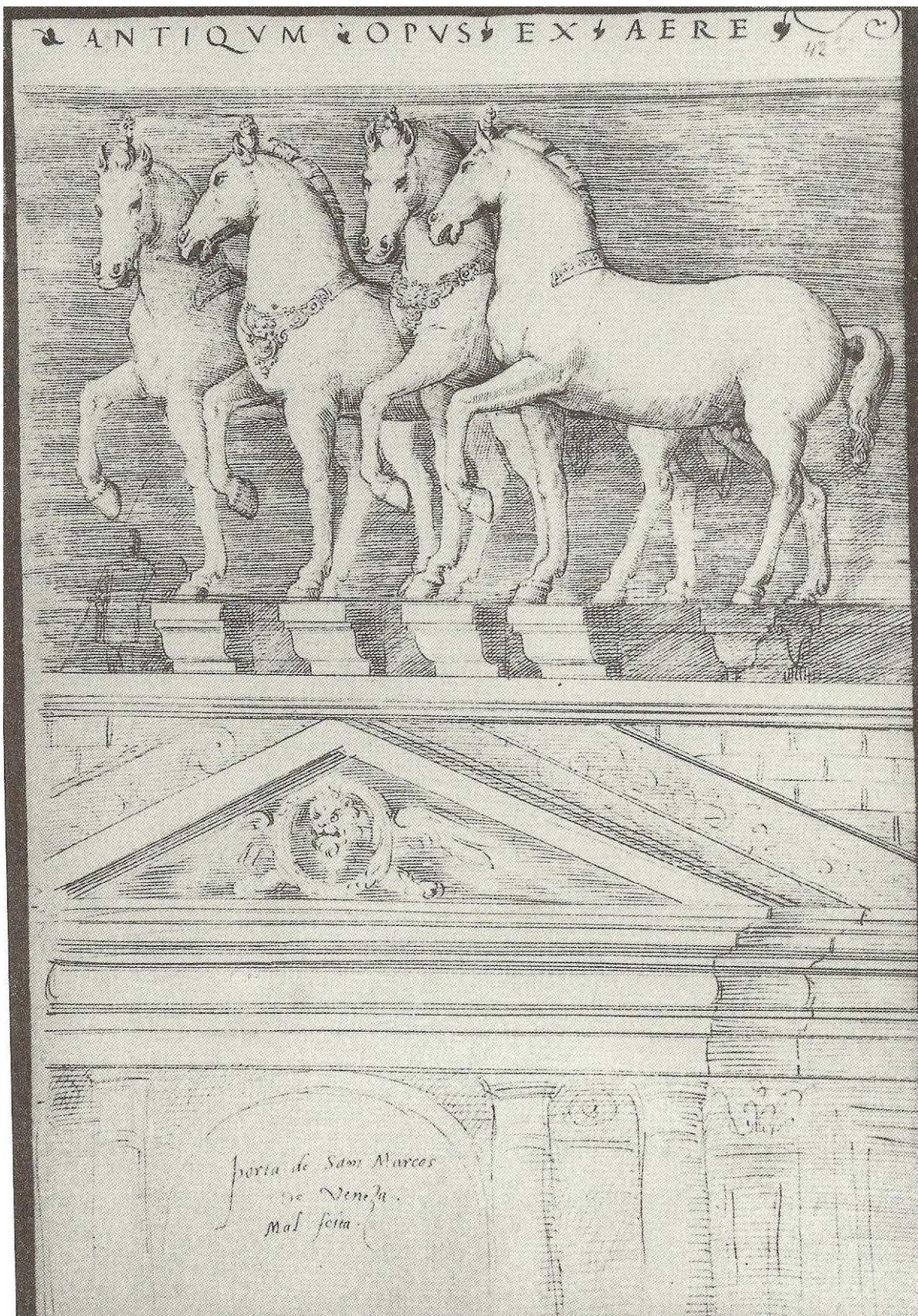
8. *Onze estudos de calçado clássico, ou sandálias.* Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Folha 16, face posterior, ou verso, parte inferior da página. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta.



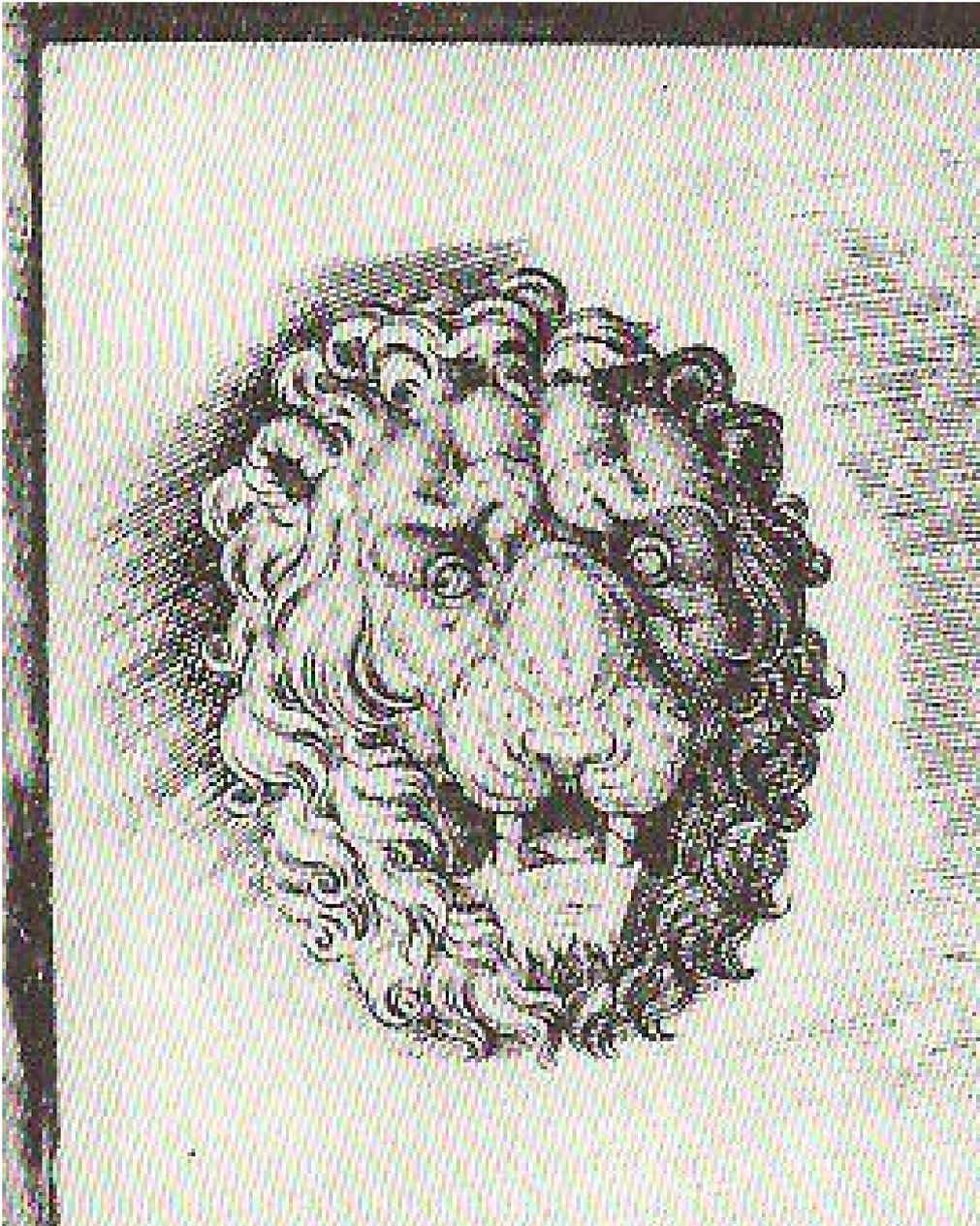
9. *Sandálias de imperador romano, em bronze.* Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 29, face anterior, parte inferior da página. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta.



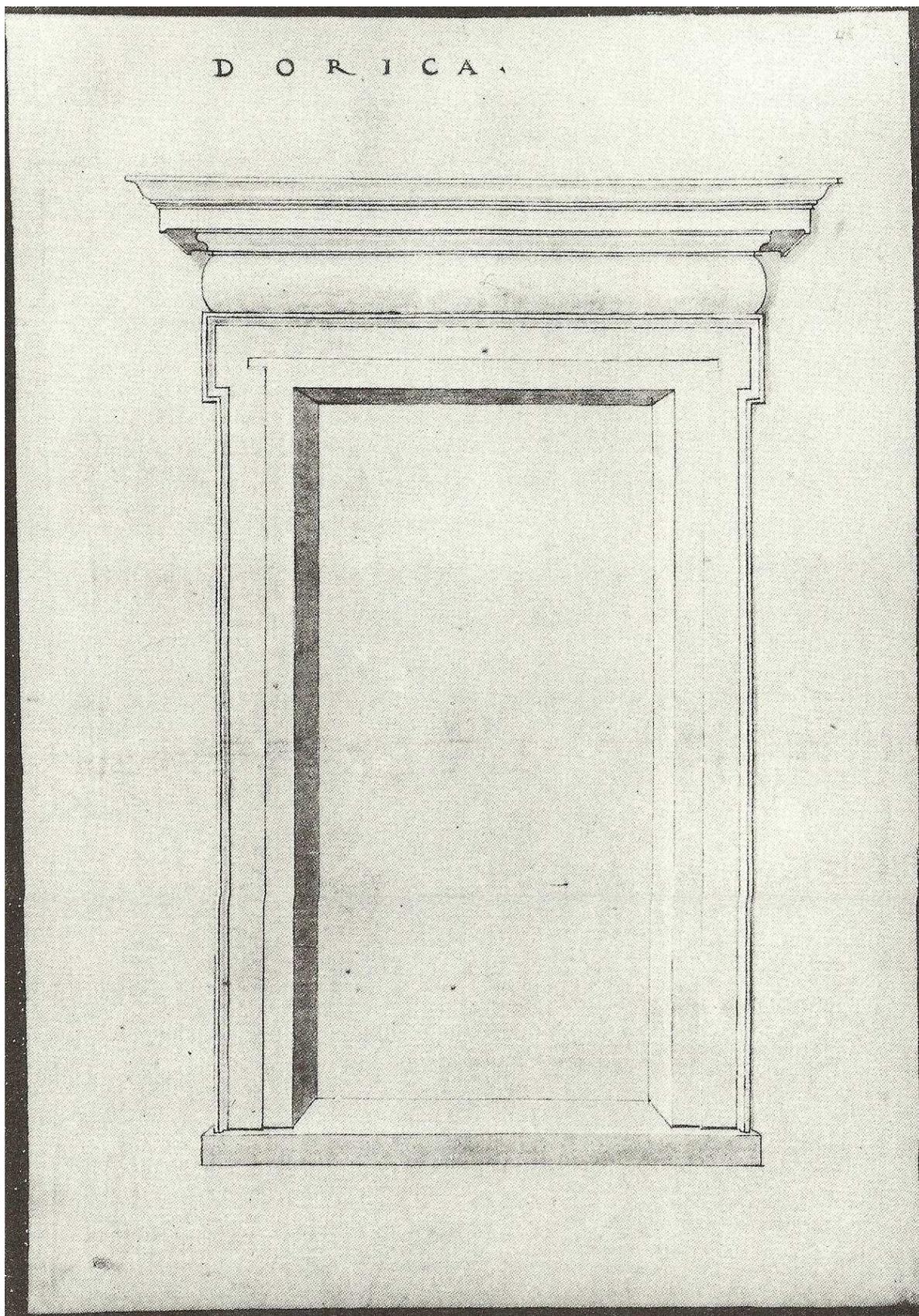
10. Estátua colossal de imperador. Em Barletta. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 8, face anterior. Desenho à pena com sépia.



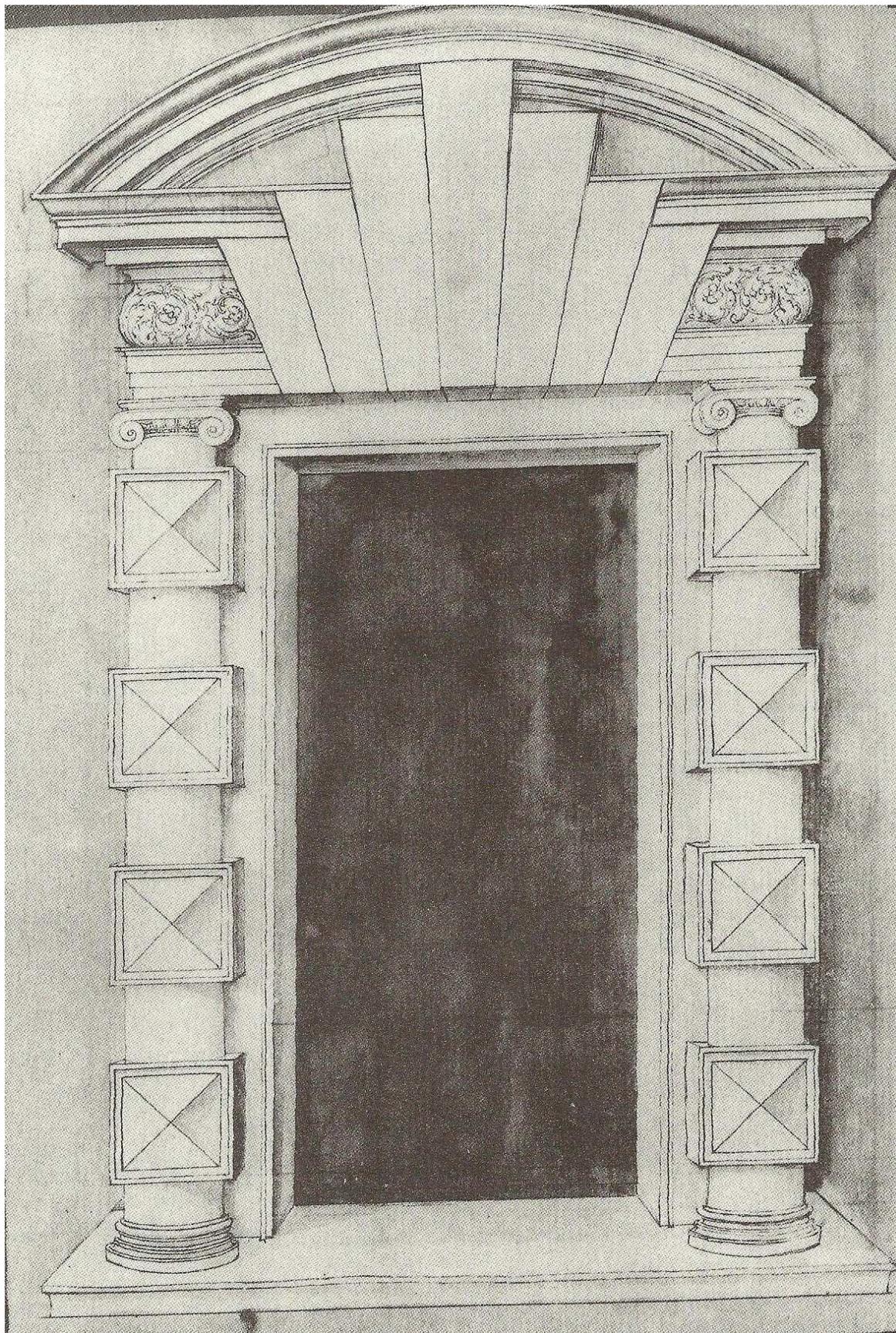
11. Os cavalos de São Marcos, em Veneza, Porta de São Marcos. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 43, face anterior. Desenho à pena com sépia.



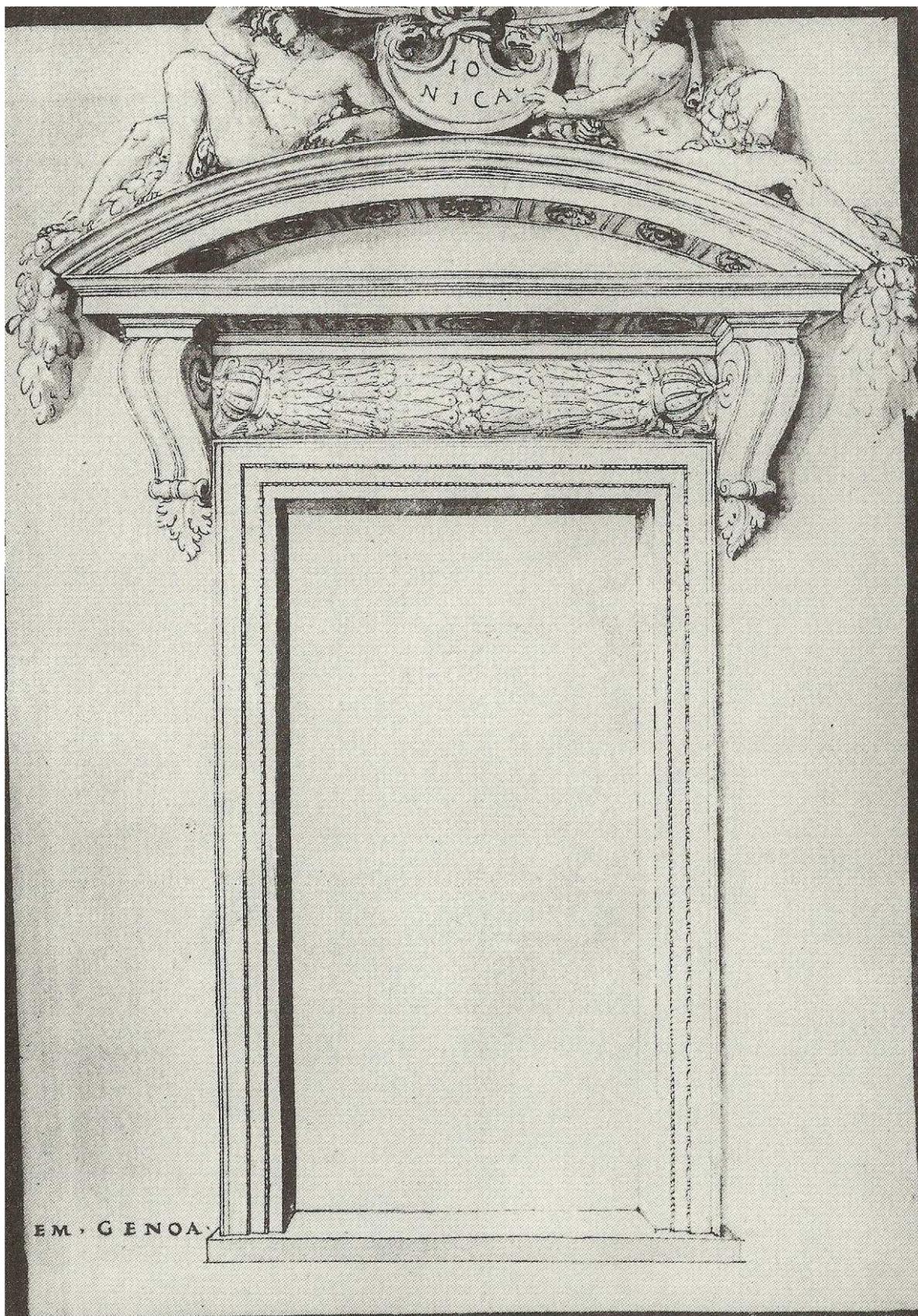
12. *Cabeça de leão*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Folha 17, face anterior, parte superior da página. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta.



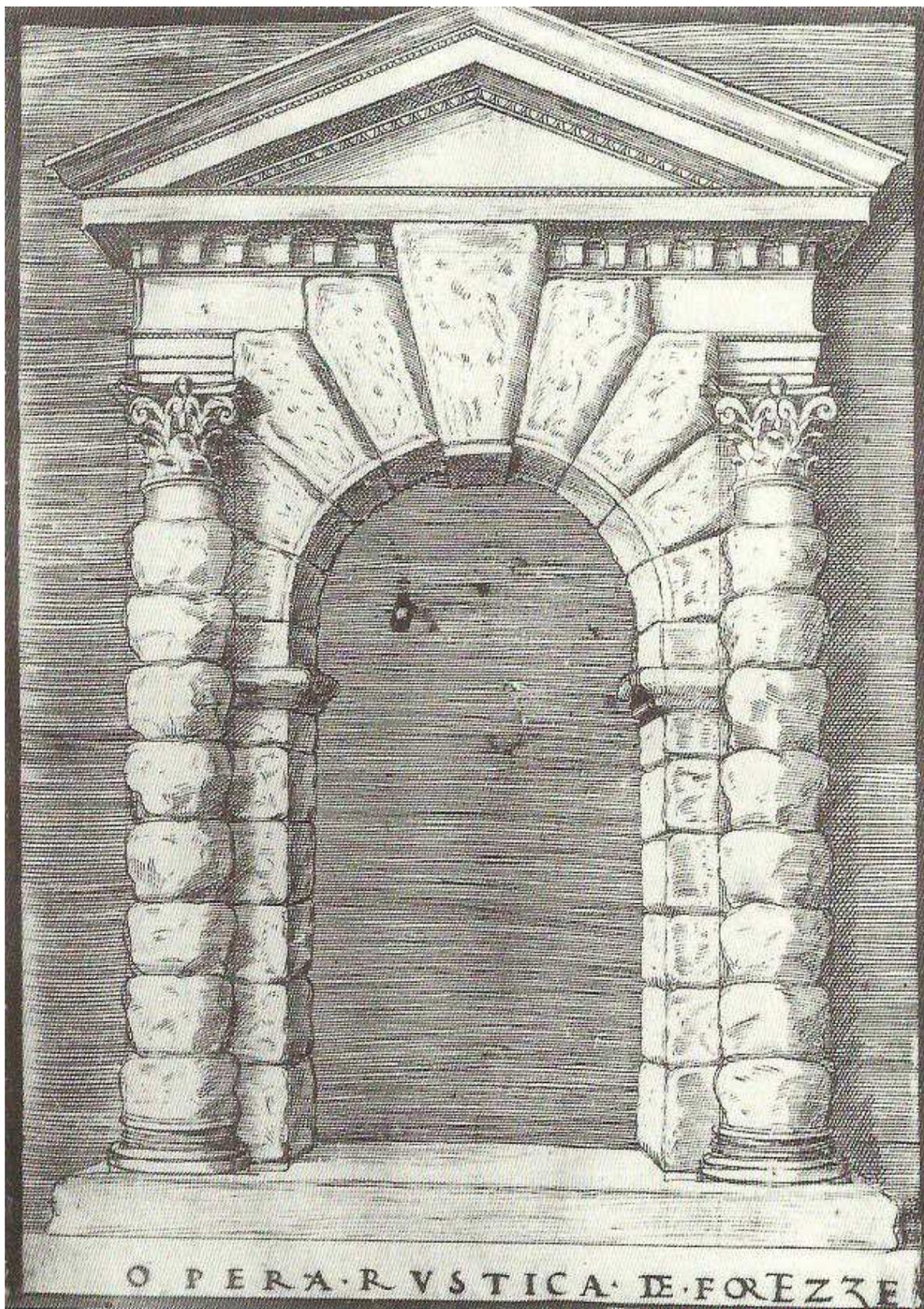
13. Porta (ou janela) de ordem dórica. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 46, face anterior. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta e lápis branco.



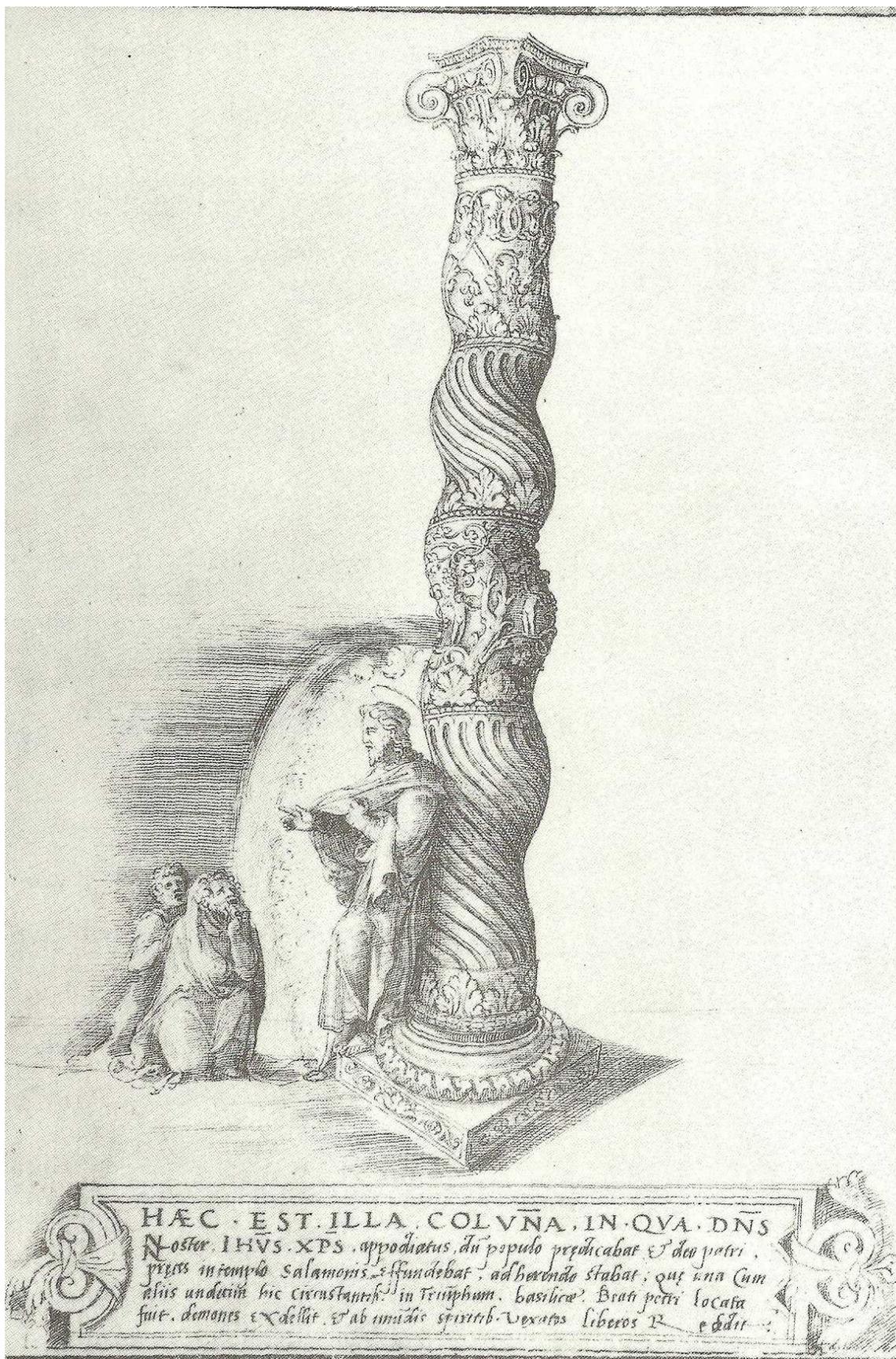
14. *Porta (ou janela) de ordem jônica.* Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Folha 46, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta e papel previamente pintado.



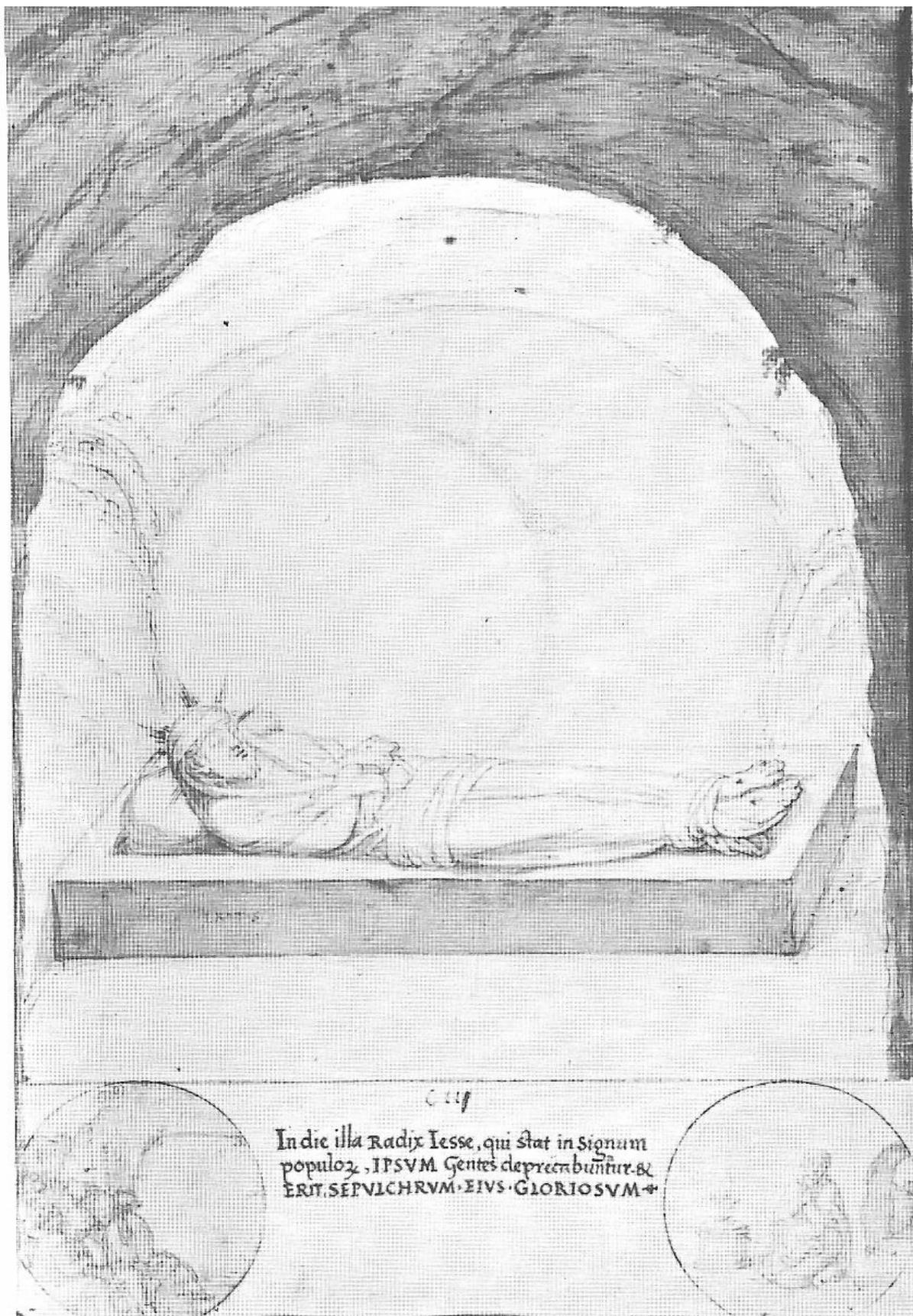
15. Porta (ou janela) jônica em Gênova. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 47, face anterior. Desenho à pena com sépia e aguada da mesma tinta e lápis branco.



16. *Porta rústica-coríntia, de Fortaleza*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 47, face posterior, ou verso. Desenho à pena com sépia.



17. 'Coluna salomônica do templo de Jerusalém', numa capela do Vaticano. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Folha 5, face anterior. Desenho à pena com sépia.



18. *Cristo no túmulo*. Francisco de Holanda. *De aetatibus mundi imagines*. Folha 51, face posterior, ou verso.



19. *Ângelus Domini (O Anjo do Senhor)*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 87, face posterior, ou verso.



20. *O Primeiro Dia da Criação: Fiat Lux*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 3, face anterior.



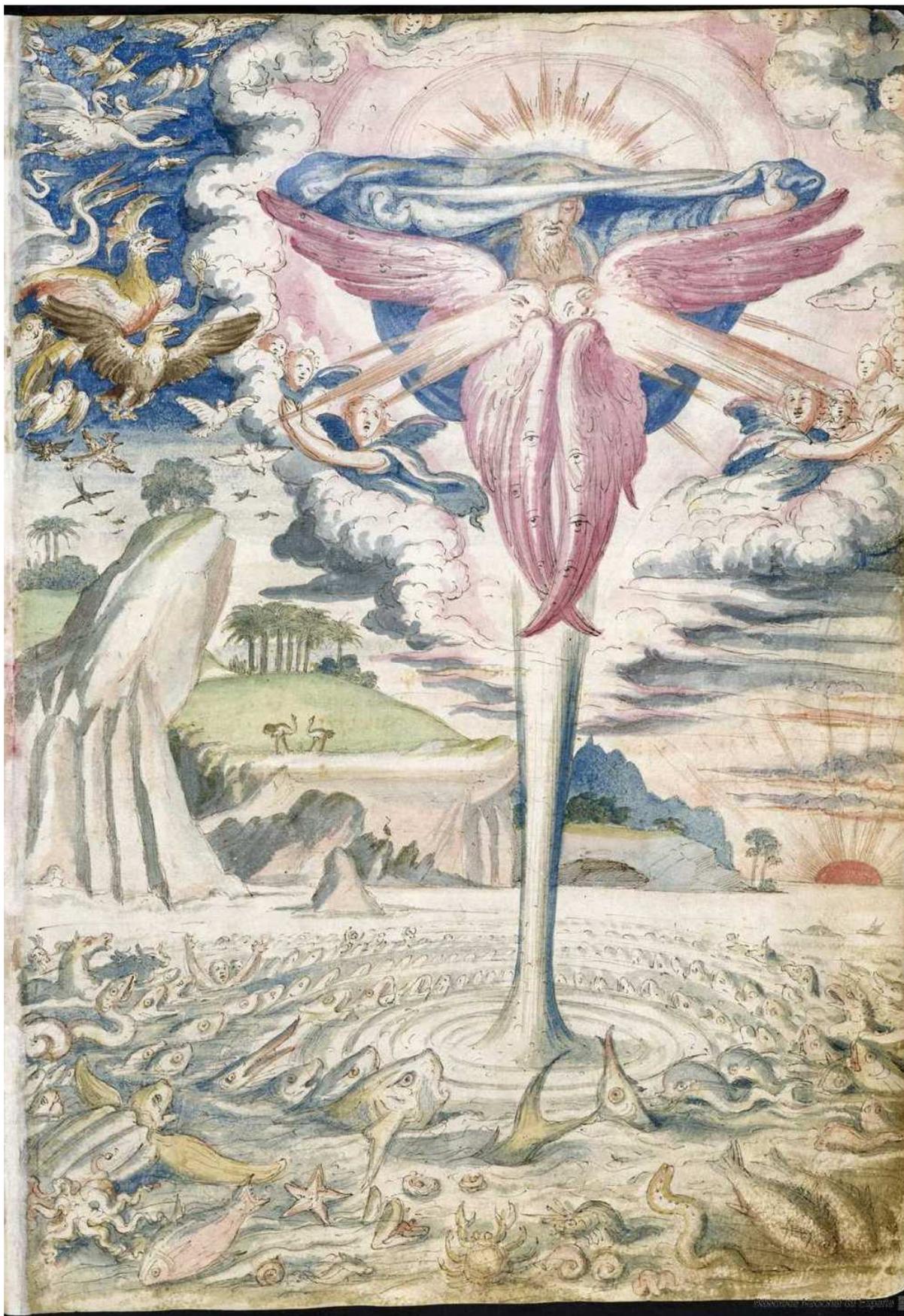
21. *O Segundo Dia: Criação do Firmamento*. Francisco de Holanda. *De aetatibus mundi imagines*. Folha 4, face anterior.



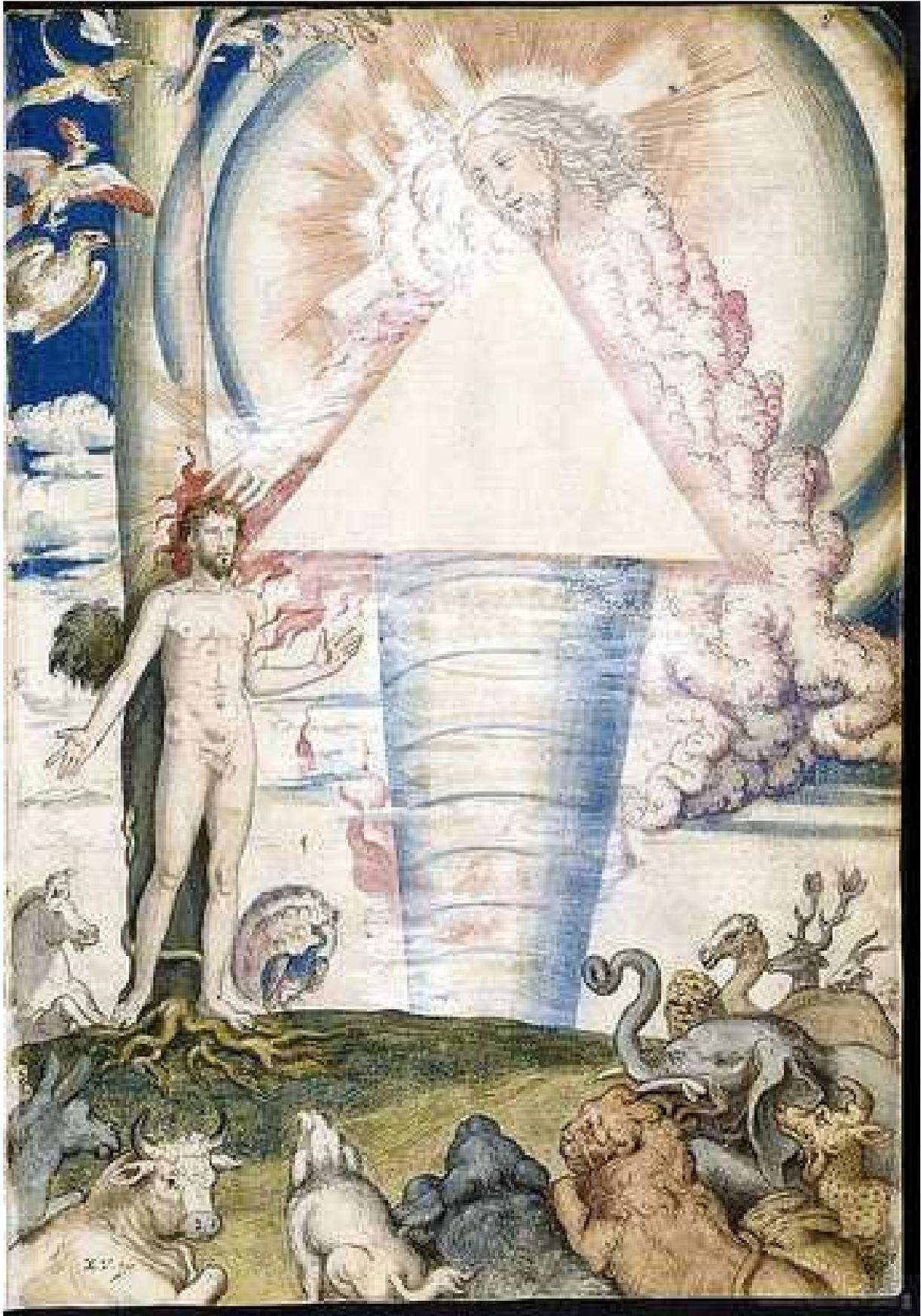
22. *O Terceiro Dia: Criação da Terra e do Mar*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 5, face anterior.



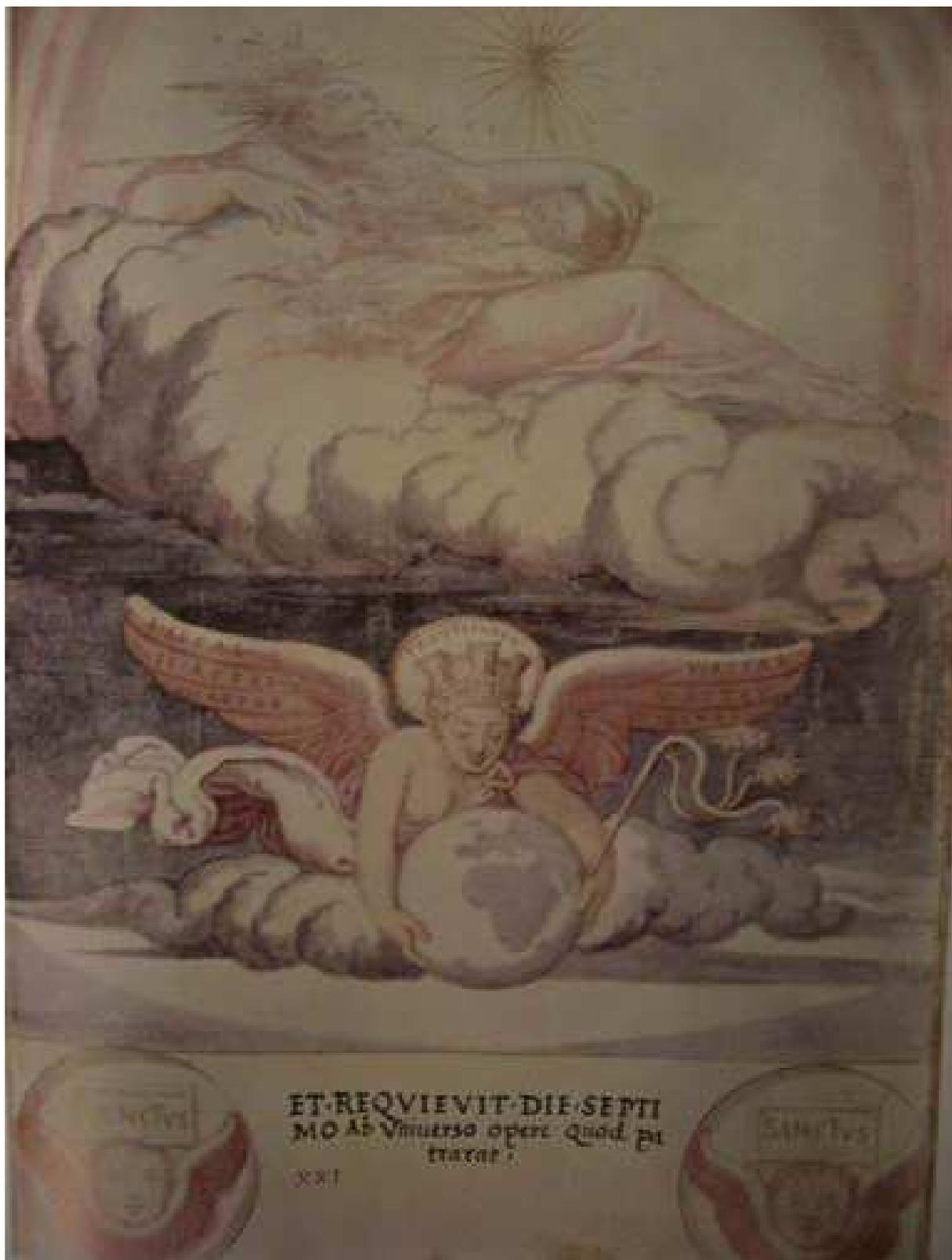
23. *O Quarto Dia: Criação dos Luzeiros*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 6, face anterior.



24. *O Quinto Dia: Criação dos Animais*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 7, face anterior.



25. *O Sexto Dia: Criação do Homem*. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 8, face anterior.



26. *O Sétimo Dia: Repouso de Deus com Sabedoria.* Francisco de Holanda. *De aetatibus mundi imagines.* Folha 11 face anterior.



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



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



29. *Juízo Final*. Miguel Ângelo Buonarroti. Afresco no altar da Capela Sistina.