

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

ROGÉRIA OLÍMPIO DOS SANTOS

O ÁLBUM DAS ANTIGUALHAS DE FRANCISCO DE HOLANDA

JUIZ DE FORA

2015

ROGÉRIA OLÍMPIO DOS SANTOS

O ÁLBUM DAS ANTIGUALHAS DE FRANCISCO DE HOLANDA

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de DOUTOR EM HISTÓRIA.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maraliz de Castro Vieira Christo
Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Dalcanale Meneses

JUIZ DE FORA

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Olimpio dos Santos, Rogéria.
O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda / Rogéria Olimpio dos Santos. -- 2015.
254 p. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo
Coorientadora: Patrícia Dalcanale Meneses
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

1. Francisco de Holanda. 2. Álbuns de desenhos. 3. Antiguidade clássica. 4. Fortificações. I. de Castro Vieira Christo, Maraliz, orient. II. Dalcanale Meneses, Patrícia, coorient. III. Título.

ROGÉRIA OLIMPIO DOS SANTOS

O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de DOUTOR EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 25/09/2015.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maraliz de Castro Vieira Christo (UFJF) – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Patrícia Dalcanale Meneses (UNICAMP) – Coorientadora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior (UFJF)

Prof^a. Dr^a. Raquel Quinet Pifano (UFJF)

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi (UERJ)

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes (UNIFESP)

Ao Frederico e Júlia.
Perdoem-me pelas ausências.

Agradecimentos

A meus pais, por tudo o que representam em minha vida, pelo tanto que contribuíram para a escrita da minha história. A minhas irmãs, companheiras de toda a vida. Amo vocês.

Frederico e Júlia, hoje vocês são a minha vida e tudo o que faço é por nós, pela nossa família. Obrigada meus amores pelo apoio, incentivo, amizade e carinho de cada dia.

Ao Sr. Antônio e Concebida, meus queridos sogros, pelo tanto de amor que colocam em nossas vidas, principalmente através da dedicação à nossa Júlia. Obrigada.

À Prof^a. Dr^a. Maraliz de Castro Vieira Christo, por todo apoio e paciência. Você não tem ideia de como foi importante pra mim, ter você como orientadora. É o modelo de pesquisadora, professora e ser humano que pretendo seguir. Obrigada por tudo.

À Prof^a. Dr^a. Patrícia Dalcanale Meneses, o anjo que a Maraliz colocou em meu caminho. Obrigada pela paciência, pelas sugestões, pela confiança e principalmente por ter compartilhado comigo esse percurso que não foi fácil. Não tenho como expressar a gratidão que sinto por você. Perdoe-me as falhas e obrigada por me mostrar o quanto posso crescer.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior – CAPES – pelo financiamento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes por ter me apresentado o Francisco de Holanda e por ter sido o ponto de partida desta caminhada. Muito obrigada.

À Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Louro Berbara, pela leitura cuidadosa, pelas sugestões valiosas e pela gentileza de todos os momentos. Muito obrigada.

Às Professoras Doutoras Raquel Quinet e Ângela Brandão, pelo incentivo na minha vida acadêmica, desde o mestrado e agora no doutorado e principalmente pela generosidade com que sempre me auxiliaram. Muito obrigada.

Aos professores doutores Alexandre Ragazzi, Martinho Alves da Costa Junior, Tamara Quirico e Patrícia Ferreira Moreno, que gentilmente aceitaram fazer parte deste momento final. Muito 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 professora Sylvie Deswarte-Rosa, pela gentileza em disponibilizar seus artigos.

Ao professor Rafael Moreira, pelas sugestões valiosas.

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

Aos meus companheiros de ideal espírita, fortaleza nos momentos de dor, segurança na fé. Obrigada.

A todos que passaram pela minha vida, que não citei aqui nominalmente, mas que a marcaram de tal forma que hoje sou quem sou. Aonde quer que estejam, muito obrigada.

Porém nesta coisa da pintura nunca creerei que pode alguém alcançar coisa que não seja pouca, nem menos na architectura e estatuária, se não peregrinar daqui a Roma e por muitos dias e estudo não frequentar suas antigas e maravilhosas relíquias no primor das obras. E como eu isto alcancei, fui-me a Roma.

Francisco de Holanda. Da Pintura Antiga

Resumo

O *Álbum das Antigualhas* do pintor português Francisco de Holanda, reúne uma série de desenhos em que o autor registra obras de arte, construções antigas e contemporâneas, fortificações, lugares, pessoas e eventos vistos por ele durante a viagem feita à cidade de Roma entre os anos de 1538 e 1540, junto à comitiva do embaixador português D. Pedro de Mascarenhas. Este livro de desenhos tem sido lido por grande parte dos pesquisadores que se debruçaram sobre a biografia de Francisco de Holanda, como um diário de viagem em imagens. Da viagem a Roma, resultou também a escrita do seu tratado *Da Pintura Antiga* e as imagens que compõem o *Álbum das Antigualhas* foram usadas por diversos estudiosos da obra literária de Francisco de Holanda como ilustrações para as questões teóricas propostas por ele. Outros se debruçaram sobre o álbum interessados nos desenhos que registram obras ou construções que não mais existem, buscando no álbum o registro histórico. Este ‘diário’ no entanto, não foi ainda analisado no seu conjunto, na sua totalidade.

Apesar do fato de que os desenhos registram as antiguidades vistas pelo autor durante a viagem, estes desenhos somente foram organizados no formato em que se apresentam ainda hoje, durante a década de 1560. Por este motivo, acredito que o álbum não reúne a totalidade dos desenhos feitos por Francisco de Holanda na ocasião, e sim, os mais significativos para o discurso que ele pretendia escrever com a constituição deste álbum. A pesquisa da qual esta tese é o resultado, busca esse discurso. É este o objetivo, analisar as escolhas feitas por Francisco de Holanda, qual o discurso resultante dessas escolhas e o que este discurso implica em termos de adesão cultural, alinhamento filosófico e/ou ideológico. Os desenhos que compõem o álbum foram divididos segundo os temas que apresentam. Dois grandes núcleos temáticos são perceptíveis. O primeiro contém os desenhos que se referem à Antiguidade Clássica. O segundo, apesar de uma aparente incoerência, reúne os desenhos de fortalezas e as curiosidades, o relato visual de sua viagem. Partindo desses dois grandes eixos e pensando no papel de pioneiro que Francisco de Holanda tomou para si na defesa e valorização da arte em Portugal, analisei os possíveis subtemas em que se dividem os dois grandes eixos, o que permitiu uma leitura da modernidade que o autor pensava para Portugal.

Palavras-chave: Francisco de Holanda. Álbuns de desenhos. Antiguidade clássica. Fortificações.

Abstract

The *Álbum of Antigualhas* from the Portuguese painter Francisco de Holanda brings together a series of drawings in which the author records works of art, antique and contemporary constructions, fortifications, places, people and events seen by him during a trip he made to the city of Rome between the years of 1538 and 1540, together with the Portuguese delegation of the ambassador Pedro Mascarenhas. This book of drawings has been read by most of the researchers who have studied the biography of Francisco de Holanda, as a travelogue. The trip to Rome also resulted in the writing of his treatise *Da Pintura Antiga*, and, the images that compose the *Álbum of Antigualhas* were used by various scholars of Francisco de Holanda's work of art as illustrations for the theoretical questions posed by him. Others have looked into the album interested in the drawings or constructions that no longer exist, seeking the historical record in it. This "diary", however, has not yet been examined as a whole, in its entirety.

Despite the fact that the drawings record the antiquities seen by the author during his journey, these drawings were only organized in the format in which they are presented today, during the 1560s. For this reason, I believe that the album does not meet all the drawings by Francisco de Holanda at the time, but the most significant for the speech he intended to write to the constitution of this album. The research from which this thesis is the result searches this speech. This is the objective, analyze the choices made by Francisco de Holanda, which is the resulting speech of those choices and what this speech implies in terms of cultural membership, philosophical and/or ideological alignment. The drawings that compose the album were divided according to the themes they present. Two large thematic units are noticeable. The first contains the drawings which refer to the Classical Period. The second, despite an apparent inconsistency, brings together the drawings of fortress and curiosities, the visual account of his trip. Based on these two major axes and thinking about the pioneering role that Francisco de Holanda took it upon himself in the defense and appreciation of art in Portugal, I have analyzed the possible sub-themes that divide the two great axes, allowing a modernity reading that the author thought to Portugal.

Keywords: Francisco de Holanda. Album of drawings. Classical Period. Fortifications.

Lista de ilustrações

- Fig. 1. *Portada do álbum*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 1r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 2. *Primeiro Dia da Criação: Fiat Lux*. Francisco de Holanda. **De Aetatibus Mundi Imagines**. Fl. 3r. Madrid, Biblioteca Nacional.
- Fig. 3. *Veneração de Nossa Senhora de Belém*. Francisco de Holanda (c. 1550). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
- Fig. 4. *Retrato do Papa Paulo III*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 1v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 5. *Título da Cruz de Cristo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 4v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 6. *Coluna Salomônica no Vaticano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 5r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 7. *Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 2r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 8. *Girândola do Castelo de Sant'Ângelo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 10/11 bis. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 9. *Alegoria (Sibila Eritreia de Miguel Ângelo)*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 11v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 10. *Alegoria da Caridade*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 12r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 11. *Elefante Annone*. Cópia de um desenho de Rafael, Berlim, Kupfestichkabinett. In: DACOS, Nicole. **Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico**. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, távola CLVI, fig. 50.
- Fig. 12. *Elefante Annone*. Giovanni da Udine. Vaticano. DACOS, Nicole. **Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico**. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, távola LXIX, fig. c.
- Fig. 13. *O Elefante Annone, de Rafael*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 31v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 14. *Grotescas das Loggie de Rafael no Vaticano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 32r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

- Fig. 15. *Fonte de Villa Médicis, ou Villa Madama*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 32v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 16. *Dois cavaleiros romanos*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 33r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 17. *Pintura parietal da Domus Aurea de Nero I*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 13v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 18. *Pintura parietal da Domus Aurea de Nero II*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 14r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 19. *Planta da Domus Aurea*. DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969, Planche 1. Fig. 1.
- Fig. 20. *Teto da sala dourada da Domus Aurea de Nero*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 47/48. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 21. *Teto da sala dourada da Domus Aurea de Nero*. N. Ponce. DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969, Planche 9. Fig. 13.
- Fig. 22. *Teto da sala dourada da Domus Aurea de Nero*. DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969, Planche 7. Fig. 11.
- Fig. 23. *Planta do Templo de Baco*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 21v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 24. *Mosaico da cúpula da Santa Constança*. Igreja de Santa Constança, Roma. STRONG, Donald E. **Antiguidade clássica**. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações: 1978, fig. 128.
- Fig. 25. *Interior do Templo de Baco*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 22r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 26. *Mosaicos da cúpula do Templo de Baco*. “Sepulcro de Baco” em pórfiro, com relevos. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 27v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 27. *Anfiteatro Romano ou Coliseu dos Flávios*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 5v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 28. *Templo do Panteão de Agripa*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 6r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

- Fig. 29. *Coluna de Trajano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 6v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 30. *Coluna Antonina de Marco Aurélio*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 7r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 31. *Arco dos cambistas, dedicado a Septímio Severo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 18v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 32. *Arco de triunfo de Constantino*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 19r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 33. *Arco de Tito, rotunda do templo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 20r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 34. *Ruínas de Monte Cavallo ou Quirinal*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 20v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 35. *Ordem arquitetônica do tepidário das Termas de Diocleciano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 21r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 36. *Colunata do Templo de Saturno*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 22v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 37. *Septizonium de Septímio Severo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 23r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 38. *Forum Romano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 24v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 39. *Templo da Paz*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 25r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 40. *Gruta, ou fonte, da ninfa Egéria*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 33v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 41. *Gruta, ou fonte, monumental. Sem nome*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 34r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 42. *Templo dos Dióscuros em Nápoles*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.45v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 43. *Arco de Trajano em Ancona*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.48r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 44. *O anfiteatro de Nimes*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.54v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

- Fig. 45. *Porta (ou janela) de ordem dórica*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.46r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 46. *Uma porta (ou janela) de ordem jônica*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.46v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 47. *Porta (ou janela) jônica em Gênova*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.47r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 48. *Reconstituição do Mausoléu de Artemísia*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 45/46. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 49. *Estátua equestre de Marco Aurélio*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 7v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 50. *Dióscuros do Quirinal, Castor*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 10v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 51. *Dióscuros do Quirinal, Polux*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 11r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 52. *Estátua de Marte (ou Ares) vingador*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 27r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 53. *Fragments de estátuas colossais de imperadores*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 30r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 54. *Estátua colossal de imperador (cristão?)*. *Em Barletta*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 8r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 55. *Os cavalos de São Marcos, em Veneza, porta de São Marcos*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 43r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 56. *Vaso colossal de mármore, em Roma*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 30v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 57. *Vaso colossal de mármore com relevos, em Pisa*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 23v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 58. *Troféus ditos de Caio Mario I*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 14v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 59. *Troféus ditos de Caio Mario II*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 15r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 60. *Três relevos históricos das gestas de Marco Aurélio*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 25v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 61. *Boca da verdade, estátua do Spinário*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 29v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 62. *Grupo de guerreiro salvando o cadáver de um herói. Pasquim*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 18r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 63. *Cabeça de leão, busto de Azene ou Minerva, baixo relevo Ícaro e o deus Baco*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 17r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 64. *Dois leões egípcios, estudos de calçado clássico, ou sandálias*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 16v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 65. *Estátua de mulher. Urânia Farnese*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 10r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 66. *Ninfa caçadora*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 12v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 67. *Hércules e o touro de Creta*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 13r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 68. *Cabeça de Marte. Estátua de Eros*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 17v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 69. *Cabeça de Juno, agrupamento de esculturas no Jardim Cesi*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 26r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 70. *Estátua de Mársias suspenso*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 28r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 71. *Estátua de Dafnis, ou Olimpo (duplo estudo); de Vênus Knídia; de menino cavalcando sobre um monstro marinho*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 28v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 72. *Uma galeria do Palácio Valle Caprânica, em Roma*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 54r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 73. Hieronymus Cock, da Maarten van Heemskerck, *Cortile di Palazzo Della Valle a Roma*. In: FRANZONI, Cláudio. Rimembranze d'infinite cose: Le collezioni rinascimentali

di antichità. In: SETTIS, Salvatore (org.). **Memoria dell'antico nell'arte italiana: L'uso dei classici.** Tomo primo. Torino: Giulio Einaudi.

Fig. 74. *Nicchione del Belvedere, de Bramante.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 19v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 75. *Estátua de Cleópatra (Ariadna abandonada).* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 8v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 76. *Estátua de Apolo no Belvedere.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 9r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 77. *Grupo escultórico Laocoonte e seus filhos.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 9v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 78. *Escultura do rio Nilo, no Vaticano.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 50r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 79. *Máscaras trágicas, no Belvedere I.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 15v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 80. *Máscaras trágicas, no Belvedere II.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 16r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 81. *Vênus Knidia, ao sair do banho.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 31r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 82. *Estátua de Mercúrio. Sandálias de Imperador.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 29r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 83. *Edícula com Pinna, no Vaticano.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 26v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 84. *Fogão, lareira ou chaminé monumental.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 24r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 85. *Roma Imperial ou Roma Triunfante.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 3v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 86. *Roma caída de sua grandeza ou Roma desfeita.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 4r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 87. *Gruta, ou túnel, de Posílipo, junto de Nápoles.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 34v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 88. *Terracina (Pisco Montano). Via Appia.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 36r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 89. *Fortaleza de Salssas e Vista de Orvieto.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 43v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

- Fig. 90. *O poço de São Patrício, em Orvieto*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 44r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 91. *Fortaleza de Nice. Porto de Villa Franca de Nice*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 37r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 92. *Fortaleza da cidade de Sarzana, perto de Gênova*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.37v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 93. *Fortaleza de San Telmo, em Nápoles*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 45r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 94. *Fortaleza de Castel Nuovo, em Nápoles*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 53v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 95. *Desenhos das fortificações da cidade de Pesaro*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 36v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 96. *Fortaleza de Cívita-Castellana*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 39r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 97. *Três desenhos das Muralhas de Ferrara*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 35v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 98. *Fortificações de São Sebastião em Guipúscoa. Fuenterrabia*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 42r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 99. *Castelos do milanesado, moinhos de Toulouse*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 42v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 100. *Fortificações de Gaeta*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 38r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 101. *Castelo de Spoleto (La Rocca)*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 38v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 102. *O arsenal de Veneza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 41r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 103. *O canal do rio Timavo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 41v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 104. *Porta rústica-coríntia de fortaleza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.47v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
- Fig. 105. *Porta de Fortaleza*. HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, Fl. 10r.

Fig. 106. *Lembrança dos muros e bastiões que falecem à cidade de Lisboa*. HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, Fl. 8v e 9r.

Fig. 107. *Lembrança de um bastião forte sobre o mar*. HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, Fl. 11v.

Fig. 108. *Lembrança do bastião nos Cachopos*. HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, Fl. 13v.

Fig. 109. *Estudos de indumentária feminina I*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 2v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 110. *Estudos de indumentária feminina II*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 3r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 111. *A loggeta de Veneza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 42/43. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 112. *Torre do relógio, em Veneza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 39v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 113. *O duque Pietro Lando*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 40r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 114. *Estátua equestre do Colleone, em Veneza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 40v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 115. *Basílica de Santo Antônio, em Pádua*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 35r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 116. *Pisa*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 51r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 117. *Capela da Santa Casa de Loreto*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 51v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 118. *A cidade de Loreto (vista geral)*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 52r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 119. *Relicário da cabeça de Santa Maria Madalena*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 48v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 120. *Da Quintã de Pesaro (duas vistas)*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 44v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 121. *A cascata de Tívoli. Templo romano e a sibila Tiburtina*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 43/44. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 122. *A fonte de Valclusa, na Provença*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 49v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 123. *Passagem do Mont Cenis, nos Alpes*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 49r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 124. *Um duelo público em Moncalieri (Piemonte)*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 50v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 125. *Golfo de Pozzuoli, Campos Flégreos*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 52v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 126. *O novo vulcão de Montenuovo em 1540*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 53r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Sumário

Introdução	20
1 Algumas notas biográficas	36
2 Em Roma, proteção e inspiração	53
3 Michelangelo e Rafael	71
4 Decoração parietal – A <i>Domus Aurea</i> de Nero e a Basílica de Santa Constança	87
5 As ruínas e monumentos de Roma	102
6 Uma galeria a céu aberto	126
7 As coleções particulares	144
8 As alegorias de Roma	166
9 Fortificações	173
10 Notícias da viagem	193
Considerações finais	210
Referências bibliográficas	213
Anexo I	221
Anexo II	225

Introdução

Corriam os primeiros meses do ano de 1540. Francisco de Holanda contava aproximadamente 23 anos de idade e retornava da viagem que considerava imprescindível a todo aquele que quisesse aprender a ‘pintura antiga’, aquela feita em Grécia e Roma, antes da queda do Império Romano. Ele acreditava que esse aprendizado somente seria possível àquele que peregrinasse a Roma e por muitos dias e estudo frequentasse as suas ruínas, as suas antigas e maravilhosas relíquias.

Durante sua viagem, Francisco de Holanda teve a oportunidade de consolidar os estudos humanistas iniciados em Évora. Em sua bagagem, trouxe para Portugal uma série de desenhos – provavelmente esboços – das antiguidades encontradas não só em Roma, mas também no decorrer da sua viagem e das fortalezas, lugares, trajes, relíquias que viu e eventos que presenciou. Desses desenhos, alguns foram finalizados e reunidos em um livro na década de 1560.

Este livro, conservado na Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, em Madrid, é composto por 54 fólios ou folhas numeradas, totalizando, no entanto, 118 páginas desenhadas, uma vez que foram incluídas cinco folhas não numeradas. Essas cinco folhas são composições a duas páginas, inseridas no livro como extratextos. Alguns fólios possuem as duas faces desenhadas. A maior parte, porém, é composta de desenhos originais que foram recortados e colados verso contra verso e emoldurados ou embutidos em papel de linho mais fino e de maior formato.

Enquanto o papel dos desenhos possui em média 39 x 27 cm, as molduras possuem 46 x 35 cm e são recortados pelo centro. Todos os fólios têm uma tarja de cor púrpura. Alguns desenhos foram aparados quando o álbum foi encadernado e as tarjas às vezes cortam algumas linhas ou cobrem linhas inteiras das descrições dos desenhos. Este procedimento dificultou a identificação do período em que os desenhos foram feitos, uma vez que a marca d’água que permitiria a datação dos papéis, relacionando-os com as fábricas que os produziram, foram eliminadas. Alguns desenhos possuem uma numeração visível na margem, o que pressupõe que, antes da organização do livro, possuíam alguma ordem em sua organização.

Em sua portada, em letras romanas, constam os seguintes dizeres: “Reinando em Portugal o rei D. João III, que Deus o tenha, Francisco de Holanda passou a Itália e das

Antigualhas que viu, retratou de sua mão todos os desenhos deste livro”.¹ Por este motivo, ficou conhecido como o *Álbum das Antigualhas*, nome que usaremos também neste estudo. O texto está inscrito em uma “tabuleta” ornada com volutas e apoiada sobre máscaras.



Fig. 1. *Portada do álbum*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 1r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Francisco de Holanda retornou da Itália trazendo em sua bagagem desenhos, anotações e livros. É certo que trouxe o tratado de Sebastiano Serlio, dado a ele pelo próprio autor. É possível também que, por seu intermédio, tenha chegado a Portugal o *De Re Aedificatoria*, de Alberti. D. João III ordenou a tradução deste a André de Resende, que a teria concluído entre 1542-1543, pouco depois do retorno de Francisco de Holanda de sua viagem a Roma. Não se tem, no entanto, notícias dessa edição, mas pela amizade existente entre Francisco e André²,

¹ Inscrição da portada do álbum. Fig. 1.

² No seu *poema Vincentius Levita et Martyr*, André de Resende refere-se a Francisco de Holanda nos seguintes termos: *Pridie quam haec commentarer, deduxit me Franciscus Hollandicus meus, iuvenis admirabili ingenio, et Lusitanus Apelles, ad Oliponense suburbium, quod Sanctos vocant Veteres, propterea quod sepulti olim ibi fuere sancti Christi martyres fratres, Verissimus, Maxima, et Julia. Deduxit ergo me ad viridarium regium, in maris plantatum crepitudine, atque ibi antiquam hanc inscriptionem ostendit...* Alves dá a tradução: “Nas vésperas de eu elaborar estes comentários, o meu (amigo) Francisco de Holanda, rapaz de admirável engenho, qual Apeles Lusitano, levou-me a um arrabalde de Lisboa, chamado Santos Velhos devido ao facto de aí terem sido outrora sepultados os santos mártires de Cristo, os irmãos Veríssimo, Máxima e Júlia. Conduziu-me pois ao Jardim Real,

seria natural que o primeiro tivesse conhecimento do fato. Holanda conhecia também a obra de Vitruvius – a mais citada no seu *Da Pintura Antiga* – e, anos mais tarde, conseguiu um exemplar da segunda edição das *Vite* de Giorgio Vasari – 1º volume, 3ª parte – que hoje se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa contendo notas à margem e referências a Antônio de Holanda, pai de Francisco.

As anotações trazidas por Francisco de Holanda foram organizadas e resultaram em uma importante produção literária, a primeira de Portugal no campo das artes. *Da Pintura Antiga* é um tratado dividido em duas partes. Provavelmente, Holanda iniciou a sua redação logo ao retornar de sua viagem a Roma, concluindo-a somente em 1548. Em 1563 o pintor português residente na Espanha, Manuel Denis, amigo de Francisco de Holanda, fez uma cópia manuscrita. É uma tradução para o castelhano e como Francisco ainda estava vivo, deve ter autorizado a tradução. Esta tradução se encontra na Academia de São Fernando em Madrid, desde 1800.

Em 1790 o Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, erudito português que dirigiu a Biblioteca Nacional de Portugal entre os anos de 1816 e 1834, foi a Madrid em busca de documentos para o governo português e encontrou em, uma biblioteca particular, os manuscritos originais de Holanda contendo o *Da Pintura Antiga*, até então considerado perdido, os *Diálogos em Roma*, e um outro diálogo escrito no mesmo período, o *Do Tirar pelo Natural*. Fez uma cópia manuscrita, que é a que ainda se encontra na Academia das Ciências de Lisboa. Não se sabe como os manuscritos originais chegaram a Madrid. À época de Monsenhor Gordo, os originais estavam em posse de Diogo de Carvalho e Sampaio, que os havia recebido de seu amigo D. José Calderón, cavaleiro de S. João de Jerusalém e oficial de uma Companhia das Guardas de Corpo Reais. A última notícia referente aos manuscritos originais data de 1873³. Desde então, estão desaparecidos.

A primeira parte, identificada pelo título geral da obra – *Da Pintura Antiga*, traz a apresentação da pintura por Francisco de Holanda, entendida por ele como a principal das artes, matriz de todas as outras, semelhante ao conceito de *disegno* desenvolvido por Giorgio Vasari. Este tratado apresenta os preceitos que deveriam ser observados na prática da pintura, realçando o seu caráter metafísico ao identificá-la com a criação divina, uma vez que, ao criar o mundo, Deus teria sido o primeiro pintor. Aborda também nesta obra a formação do pintor, comentando que a condição do artista na Itália era muito mais valorizada que em Portugal. A

plantado num alto sobranceiro ao mar; e aí mostrou esta antiga inscrição...” ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 249.

³ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 26.

pintura havia sido apreciada e em alguns casos praticada por reis, príncipes, grandes personalidades da antiguidade. Se Portugal neste momento estava buscando sua modernização diante das outras nações da Europa, a arte não devia ser descurada.

O principal objetivo de Francisco de Holanda nessa obra era restituir à pintura – principalmente em Portugal – a glória que ela desfrutava na antiguidade. Na opinião do autor, esta restituição já estava sendo concretizada em Roma e entre os italianos, mas os portugueses ainda a ignoravam, ou não a aceitavam em virtude da própria ignorância em que se encontravam no campo da arte.

Da Pintura Antiga teve, segundo José da Felicidade Alves⁴, cinco edições. As três primeiras, datadas respectivamente de 1890⁵, 1918 e 1930, foram organizadas pelo Dr. Joaquim de Vasconcellos e publicadas na cidade do Porto; em 1921 foi publicada em Madrid a versão castelhana de Manuel Denis e em 1984 a edição de José da Felicidade Alves publicada em Lisboa. Neste mesmo ano saiu a edição crítica – que não entra na relação de José da Felicidade Alves – organizada por Angel González Garcia. Nesta edição ele não faz a separação entre as duas partes do *Da Pintura Antiga*. Entende-as como complementares e publica-as conjuntamente, como pensado por Francisco de Holanda.

A segunda parte do tratado, organizada em quatro diálogos, tem como personagens alguns integrantes do círculo da Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, que teriam participado de discussões sobre arte ocorridas em quatro encontros durante o ano de 1538, na Igreja de São Silvestre em Monte Cavallo, sendo o interlocutor principal dos três primeiros diálogos Michelangelo Buonarroti. Esta foi a primeira parte do *Da Pintura Antiga* a ser publicada, e a que tem maior número de publicações. Recebeu a posteriori o título de *Diálogos em Roma*, em função do formato literário e da localização dos encontros.

O histórico dos *Diálogos em Roma* é, inicialmente, semelhante ao *Da Pintura Antiga*, até porque fazem parte do mesmo manuscrito. No entanto, a presença de Michelangelo como personagem fez com que esta fosse a obra de Francisco de Holanda com maior número de publicações. José da Felicidade Alves nos dá notícia de que a Academia das Ciências de Lisboa, após o regresso a Portugal de Monsenhor Gordo, teria ordenado a impressão dos *Diálogos* em 1809, 1814, 1825, 1837 e 1876. No entanto nenhuma delas foi concretizada. A primeira, do Dr. Joaquim de Vasconcellos, sucedeu à publicação da primeira parte no

⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 9.

⁵ Edição publicada em folhetim em um Semanário do Porto de nome *A Vida Moderna*.

Semanário da cidade do Porto em 1890. A esta se seguem oito edições em língua portuguesa e oito edições parciais ou integrais em idiomas diversos⁶.

No primeiro diálogo, Francisco de Holanda fala da intenção da sua viagem a Roma, trazer a Portugal novos conhecimentos sobre a arte. Este diálogo traz também comentários sobre a solidão dos artistas, sobre o seu caráter difícil e esquivo, fazendo coro à visão do artista enquanto imbuído de um halo divino, em virtude do poder criador que compartilha. Enfim um ser excepcional devido ao seu engenho. Por fim discutem a supremacia da pintura italiana em comparação com a flamenga.

No segundo diálogo é tratada a arte italiana e o motivo porque na Itália se produzem bons pintores. A proximidade com os exemplos da antiguidade, que mesmo em ruínas em alguns casos, se encontram vivos na vida italiana contribuiria sobremaneira para que lá se formassem bons pintores. Francisco de Holanda fala também da supremacia da pintura sobre a escultura, questão muito discutida àquela época. Mas é importante analisar essa supremacia partindo do entendimento que ele possuía da pintura, de mãe de todas as artes visuais.

O terceiro diálogo menciona a importância da pintura nos tempos de guerra e de paz. Comenta que em Portugal e Espanha a pintura não era tão valorizada quanto na Itália; fala sobre os grotescos encontrados em Roma e sua prática, além da diferença, explicada pelo dom, entre o trabalho do artista e do artesão.

O quarto diálogo não conta com a presença de Michelangelo. Nele, Francisco de Holanda trata de questões relacionadas à iluminura; louva as obras antigas, especialmente as romanas e aborda a diferença de tratamento que os artistas recebem na Itália quando comparadas ao que recebem em Portugal. Encerra a sua escrita reafirmando que sua intenção é trazer aos portugueses, notícias sobre o valor dado às artes e aos artistas em solo italiano.

Muito se tem discutido sobre a veracidade dos diálogos. Os primeiros estudiosos a se debruçarem sobre eles, fizeram-no entendendo que as falas atribuídas a Michelangelo seriam o relato fidedigno do pensamento do mestre florentino.

Maria Berbara⁷ em um artigo intitulado *Francisco de Hollanda e a “Teoria Artística” michelangiana*, analisa a fortuna crítica dos *Diálogos* e tece algumas considerações sobre a

⁶ Sobre as edições dos *Diálogos em Roma* cf. ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 31; HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 9-12. Deve-se acrescentar ainda a edição de Angel Gonzalez Garcia, uma vez que, como comentado anteriormente, este não considera as duas partes do tratado em separado, analisando-as conjuntamente.

⁷ BERBARA, Maria. **Francisco de Hollanda e a “Teoria Artística” michelangiana**. Anais do II Encontro de História da Arte. IFCH/Unicamp, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/BERBARA.%20Maria%20-%20IIIEHA.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2011.

participação de Michelangelo, questionando se o texto deve ser entendido como um documento histórico fidedigno, como uma obra de ficção – já que o diálogo era um gênero literário muito em voga no Renascimento – ou ainda como um espelho da atmosfera que respiravam os personagens citados no texto. A autora comenta que, desde que os *Diálogos* começaram a ser publicados ainda no século XIX, a crítica oscila entre a completa aceitação e a total desqualificação dos *Diálogos*. O ponto principal é sempre a questão da autenticidade, mas seria importante analisar o quê, no contexto de Francisco de Holanda, significava esse conceito.

Francisco de Holanda certamente teve a oportunidade de encontrar e conversar com Michelangelo durante sua estadia em Roma. Em seus *Diálogos* ora de forma precisa, ora fragmentada, encontram-se concepções intelectuais e artísticas produzidas na Roma dos anos 1530. Concordo com a opinião de Maria Berbara, de que os *Diálogos* têm muito mais a dizer sobre o próprio Francisco de Holanda do que sobre Michelangelo, “sobre a transmissão de conceitos e expressões artísticas da Itália a Portugal do que sobre a situação das artes na Itália propriamente dita”.⁸ O principal interesse da obra de Francisco de Holanda, para os pesquisadores atuais, centra-se na “reelaboração e divulgação em Portugal, de um discurso artístico a partir do qual Francisco, assim como vários de seus conterrâneos, sonhava renovar a estética lusitana”⁹.

Do Tirar polo Natural teve o original perdido, tal qual o *Da Pintura Antiga*. José da O segundo livro escrito por Francisco de Holanda, concluído no ano seguinte ao tratado *Da Pintura Antiga*, é considerado o primeiro tratado a lidar com a retratística. Também no formato de diálogo, em *Do tirar polo natural*¹⁰ Francisco de Holanda, usando um pseudônimo, coloca na própria fala e na de um amigo as questões que se queriam pensadas ao executar um retrato e ao escolher quem e como deveria ser retratado. Este tratado insere-se na discussão que existia já há algum tempo sobre o caráter do retrato, envolvendo questões como semelhança ao retratado e valorização da individualidade, tema caro ao renascimento italiano.

José da Felicidade Alves cita a existência de duas edições. A primeira de 1890 por Joaquim de Vasconcellos e a segunda organizada por ele em 1985. Em 2013 foi publicada uma tradução deste em Campinas no Brasil, organizada por Raphael Fonseca, com um

⁸ BERBARA, Maria. **Francisco de Holanda e a “Teoria Artística” michelangiana**. Anais do II Encontro de História da Arte. IFCH/Unicamp, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/BERBARA.%20Maria%20-%20IIIEHA.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2011, p. 69.

⁹ Idem. p. 70

¹⁰ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 32.

cuidadoso trabalho de apresentação e comentários, não só com relação à biografia de Francisco de Holanda, mas também da retratística no período¹¹.

Da produção literária de Francisco de Holanda fazem parte ainda duas obras escritas pouco mais de trinta anos depois e oferecidas a D. Sebastião. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da ciência do desenho* não trazem novidades no que se refere à doutrina da pintura antiga e são definidas por Francisco como ‘lembranças’ a D. Sebastião, mas revestem-se de importância ao trazerem aplicações práticas e concretas dos princípios defendidos nos textos da década de 1540. As duas ‘lembranças’ podem ser entendidas como textos complementares um ao outro. São as únicas cujos originais estão conservados. Encontram-se na Biblioteca da Ajuda em Lisboa.

O primeiro propõe uma série de obras na cidade de Lisboa, podendo ser interpretado como uma oferta de serviços; no segundo Francisco de Holanda descreve as funções que desempenhou junto a D. João III, ao Infante D. Luís e ao Príncipe D. João e ilustra, citando obras de sua autoria, as situações em que se pode aplicar a ciência do desenho¹².

A mais antiga edição dessas duas obras é a publicada pelo Dr. Joaquim de Vasconcellos em 1879, mas o autor optou por publicar o *Da Fábrica que Falece* sem os desenhos. A primeira edição desta com os desenhos foi organizada por Alberto Cortez e apresentada por Virgílio Correia em 1929. O organizador manteve as ilustrações, mas as colocou separadas do texto. Em 1970 Jorge Segurado publicou as duas obras em fac-símile, reproduzindo-as na íntegra, acompanhadas por comentários e estudos analíticos do códice preocupando-se em fazer tanto um estudo biográfico de Francisco de Holanda, quanto analisar as obras do ponto de vista da arquitetura. As edições mais recentes das duas obras são de 1985, organizadas por José da Felicidade Alves.

De todos os escritos de Francisco de Holanda, o tratado *Da Pintura Antiga* é considerado ainda hoje por muitos estudiosos como a sua principal obra, onde ele apresenta o ideal de Renascimento que ele pretendia que fosse instaurado em Portugal. A política cultural adotada por D. João III, a qual previa um projeto de modernização do país por meio de questões ligadas à educação em geral, estava em consonância com os preceitos defendidos por Francisco de Holanda.

¹¹ HOLANDA, Francisco de. **Do tirar pelo natural**. Organização, apresentação e comentário Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

¹² Sobre a aceitação das obras por D. Sebastião cf. 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. 49-50; DESWARTE, Sylvie. **As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda**. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

Sou, no entanto, da opinião de que os desenhos que Francisco de Holanda trouxe de sua viagem podem ser lidos como o seu primeiro impulso na tentativa de organizar um referencial imagético que – teorizado anos mais tarde – compunha o arcabouço representativo do Renascimento que ele queria para Portugal. Esses desenhos serviram inicialmente como repertório de imagens, estudos utilizados em suas atividades artísticas junto a D. João III. Um *taccuino* como tantos outros, elaborados e utilizados por artistas nos séculos XV e XVI para fundamentarem os trabalhos que se queriam inspirar na produção artística da antiguidade.

A organização posterior desses desenhos, no formato em que se encontram até hoje, representam uma reflexão amadurecida dos estudos efetuados durante a viagem. É importante ressaltar que entendo estudo não somente do ponto de vista artístico, mas reunião de informações pictóricas que compõem um conjunto, que tem como linha norteadora a antiguidade na visão de um humanista.

Os desenhos reunidos por Francisco de Holanda no *Álbum das Antigualhas* possuem um gosto que hoje definiríamos romântico na sua composição, que destoa um pouco dos estudos que se queriam arqueológicos, ou se pensavam como modelos. Francisco deixa presente em seus desenhos, as marcas da passagem do tempo, presentes nas vegetações que insistem em macular a inteireza das construções. E, no entanto, reconstitui parte dessas ruínas, povoa de personagens as cenas compostas por ele, humanizando-as. Estes desenhos não são como os modelos destinados a se criar um repertório formal de obras antigas. Francisco finaliza-os, não podem ser considerados simples estudos preparatórios.

Durante o Renascimento, o desenho alcançou um status próprio. Antes, era pensado como estudo preparatório para as obras que seriam executadas, fossem elas pinturas, esculturas ou construções arquitetônicas. Com o crescente interesse pelas obras da antiguidade, não só por parte dos artistas, mas também por colecionadores, os desenhos passaram a ser entendidos como obras originais, com valor artístico, tais quais as outras entendidas como dignas dos artistas liberais.

Salvatore Settis em 1986 organizou um livro intitulado *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, onde no terceiro tomo consta um artigo escrito por Arnold Nesselrath¹³ intitulado *I libri di disegni di antichità*. Neste artigo, Nesselrath faz uma tentativa de estabelecer uma tipologia que facilitaria a abordagem metodológica desses materiais, os cadernos de desenhos ou livros de cópias.

¹³ NESSELRATH, Arnold. I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia. In: SETTIS, Salvatore. **Memoria dell'antico nell'arte italiana**. Tomo terzo. Dalla tradizione all'archeologia. Torino: Einaudi, 1986.

Nesselrath inicia seu artigo, recordando que os desenhos, cópias de obras antigas que poderiam servir de modelos para construções arquitetônicas ou relevos decorativos, já vinham sendo feitos por artistas desde a Idade Média. O interesse pela antiguidade e pela imitação desta teve início com o novo florescimento da arte ocidental sob Carlos Magno e atravessa toda a Idade Média, dando margem a múltiplas reflexões e pesquisas sobre seu conteúdo e ideologia.

A ausência, porém, deste tipo de material – livros de desenho medievais – enquanto fonte de pesquisa para estudiosos na atualidade, deve-se ao fato de que o papel não era um suporte comumente usado neste período. O mais comum era o uso de tabuletas enceradas que recebiam os desenhos e poderiam ser reaproveitadas. O uso do papel e a difusão da constituição de cadernos de desenhos com modelos, constituindo um corpus imagético, um *taccuino* – o qual poderia se constituir de desenhos de um único autor ou daqueles que se relacionavam a ele – é prática que se instituiu a partir do século XIV.

Nesselrath classifica os códices de desenhos segundo algumas categorias. Segundo a espécie, esses códices podem ser álbuns ou *taccuini*. Ao contrário do *taccuino* que antes de tudo constituía-se de um repertório formal, o álbum seria uma coleção de desenhos, uma miscelânea. Desenhos diversos, podendo ser de autores diversos; formatos distintos, papéis, materiais e técnicas diversas. Os fôlios geralmente são “colados”, encadernados em um volume único em um segundo momento. É um propósito ao qual geralmente os autores não haviam destinado seus desenhos. A ordem do material geralmente era pensada por um colecionador, podendo às vezes ser usado para ensino, assim como podendo se prestar à conservação de peças delicadas. O álbum é entendido enquanto objeto de um colecionista. Não é o caso de Francisco de Holanda.

Os *taccuini* ou livros de desenhos podem, segundo a sua variedade, ser classificados como de desenhos originais ou de cópias. Estes últimos, por sua vez, se subdividem em seis tipos: *libro di modelli*, *libro di disegni autobiográfico*, *libro-souvenir*, *libro-trattato*, *libro-corpus* e *tipo di libro misto*¹⁴. É na categoria de *libro-souvenir* que ele situa o álbum de Francisco de Holanda. Comenta que muitos estudiosos antes dele, levaram em conta também outras categorias de análise: se os fôlios foram desenhados com o objeto antigo diante dos olhos; se haviam sido copiados dos desenhos feitos anteriormente por outros artistas, alterando mais ou menos o modelo; se existem dúvidas se o artista teria ido a Roma; se há

¹⁴ NESSELRATH, Arnold. I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia. In: SETTIS, Salvatore. **Memoria dell'antico nell'arte italiana**. Tomo terzo. Dalla tradizione all'archeologia. Torino: Einaudi, 1986, pp. 93 e 122-144.

certeza de que o artista foi a Roma; se os artistas foram a Roma, mas copiaram desenhos antigos; se os desenhos foram feitos para serem transformados em gravuras; e se os desenhos foram copiados de gravuras.

O *libro-souvenir* caracteriza-se por ser uma coleção de vários tipos de modelos. São plantas, vistas, desenhos de arquitetura, ornamentos, esculturas, relevos, entre outras coisas. Geralmente são organizados de acordo com o interesse do comprador. São semelhantes às séries de cartões postais ou slides para viajantes e turistas das diversas cidades do mundo, nos tempos atuais. Muitas vezes é composto por desenhos que inicialmente não haviam sido criados para aquela função.

Não há documentação que traga luz sobre a intenção de Francisco de Holanda ao organizar os desenhos trazidos ou inspirados na viagem a Roma, no formato em que hoje se encontram. Hipóteses, existem algumas. Joaquim de Vasconcellos, primeiro a publicar toda a obra literária conhecida de Francisco de Holanda entre as duas últimas décadas do século XIX e o início do século XX, acreditava que em virtude do texto que consta na portada do álbum, este tenha sido oferecido por Francisco de Holanda ao rei D. João III. O álbum teria passado posteriormente às mãos do seu irmão, o Infante D. Luís e deste para as de D. Antônio, Prior do Crato, seu filho. Não questionava, no entanto, nem a organização do álbum nem as motivações para fazê-lo.

Seguindo essa hipótese, é necessário aceitar a possibilidade de que Francisco de Holanda teria acesso ao álbum depois da sua organização, uma vez que foram inseridas em alguns desenhos, informações sobre personagens cujos retratos se encontram no álbum, mas que se referem a situações que teriam ocorrido muito tempo depois de seu retorno da Itália.

No retrato do Doge Pietro Lando, existe uma informação manuscrita dizendo que no mês de novembro de 1545, este foi sucedido por Francesco Donato. No retrato do papa Paulo III, está registrado que ele morreu em dois de novembro de 1549. A portada do álbum traz referências à morte de D. João III, o que ocorreu em 1557. Por fim, na legenda do retrato de Michelangelo, consta que este morreu em 1563¹⁵. De qualquer forma, quando Francisco escreveu *Da ciência do desenho*, concluído em junho de 1571, o álbum estava em poder de D. Antônio, Prior do Crato, filho do Infante D. Luís¹⁶.

D. Elias Tormo acreditava que o álbum tenha sido oferecido a Filipe II pelo próprio Francisco de Holanda, após a morte de D. Sebastião. Essa hipótese não condiz, porém com a afirmação de Francisco de que o álbum estaria em posse de D. Antônio em 1571. Por este

¹⁵ Data referente ao ano florentino. Na nossa datação 1564.

¹⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da ciência do desenho**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, fl. 47v.

motivo, concordo com Joaquim de Vasconcellos que sugere que o álbum tenha chegado ao Escorial após ter sido confiscado junto com os bens do Prior em 1580¹⁷.

José da Felicidade Alves, nos dá notícia de que o álbum foi parcialmente reproduzido no século XVII pelo núncio-cardeal Massimi¹⁸. Em 1772, D. Antônio Ponz, historiador espanhol que trabalhou na recopilação das obras e relíquias do Mosteiro do Escorial, apresentou pela primeira vez o álbum, fornecendo um índice dos desenhos. Monsenhor Gordo deu notícias do álbum em 1790, baseando-se nas informações de D. Antônio Ponz. Mas apesar de ter estado em Madrid buscando produções literárias portuguesas existentes em solo espanhol, não deixou nada registrado, nenhuma comprovação de que ele tenha ido ao Escorial ver o álbum.

Em 1876, D. Francisco María Tubino, diretor de diversos periódicos espanhóis e membro da Real Academia de Ciências de Lisboa, publicou no Museu Espanhol de Antiguidades uma lista dos desenhos com uma introdução histórica. Em 1896, Joaquim de Vasconcellos¹⁹ redigiu uma descrição crítica dos desenhos do Escorial, publicada pela Imprensa Nacional em Lisboa. Limitou-se, porém a descrevê-los corrigindo a descrição anterior, realizada por Tubino, definida por ele como superficial e onde haveria pouco a aproveitar.

Segundo José da Felicidade Alves, a mais antiga edição integral do Álbum é a de Achille Pellizzari, de 1915²⁰. Comenta, no entanto, que esta edição, apesar de ter sido vista por Antonietta Maria Bessone Aurelj²¹ e de existir exemplares desta tanto na Biblioteca do Vaticano quanto na Hertziana de Roma, não consta nenhum exemplar na Biblioteca Nacional Vittorio Emmanuelle, nem entre os editores de obras de arte em Roma. Elias Tormo²², em virtude disso, acreditava que o livro teria ficado inédito, não explicando a existência do mesmo nas duas bibliotecas citadas acima.

¹⁷ Ver introdução da edição crítica de *Da fábrica que falece*, publicado no Porto em 1879 por Joaquim de Vasconcellos.

¹⁸ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 9.

¹⁹ VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda**: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.

²⁰ PELLIZZARI, Achille. **Le Opere di Francesco de Hollanda. II**. Società Anonima Editrice Francesco Perella, 1915.

²¹ Esta autora publicou em 1928 um **Dicionário dos pintores italianos**.

²² TORMO, Elias. In: HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 30-31.

Em 1940, D. Elias Tormo²³ publicou a principal reprodução do *Álbum das Antigualhas*. Definido pelo Doutor Francisco Cordeiro Blanco como um monumento de erudição, bom gosto e sentido crítico, apresenta as imagens acompanhadas de um trabalho descritivo muito amplo, que abarca inclusive a situação dos originais na época da edição. A edição peca por não apresentar uma leitura mais aprofundada do álbum. Este é entendido como um trabalho documental, de um viajante que registra aquilo que se esperava encontrar ao fim de sua missão.

A segunda edição foi feita pela Livros Horizonte, em 1989, com introdução e notas de José da Felicidade Alves²⁴. A ideia da edição, segundo Alves, era fazer uma reprodução tecnicamente correta, com algumas linhas de orientação e financeiramente acessível para o público português em geral com interesses culturais. Não se pretendeu em nenhum momento fazer um estudo de análise estética ou erudição histórica, ao contrário, as notas explicativas foram escritas de forma a serem o mais breves e elementares, utilizando como referência para as descrições a edição de D. Elias Tormo.

Como dito anteriormente, acredito que os desenhos de Francisco de Holanda somente foram organizados no formato de álbum alguns anos mais tarde, possivelmente após a morte de D. João III – 1557 – uma vez que esta informação consta da portada do álbum²⁵, não ultrapassando, porém o ano de 1571 – ano em que o álbum já se encontrava em posse de D. Antônio Prior do Crato. Sylvie Deswarte-Rosa não descarta também o ano de 1563, ano da morte de Miguel Ângelo²⁶.

Rafael Moreira²⁷ acredita que o álbum é uma coletânea de memórias visuais da sua ida à Itália, feito a partir dos muitos desenhos que trouxe de sua viagem, os quais refez, acabou ou passou a limpo em Portugal. Estes desenhos teriam sido oferecidos ao Infante D. Luís, seu amigo de estudos, e, com a morte deste, teriam sido herdados pelo seu filho D. Antônio, o Prior do Crato. A organização destes desenhos teria sido feita por Francisco de Holanda a

²³ Crítico literário e de arte, jurista, historiador e arqueólogo espanhol nascido em Albaida no ano de 1869 e falecido em Madri no ano de 1957. Foi professor de História da Arte da Universidade Central de Madri, da qual chegou a reitor e ministro da Instrução Pública e Belas Artes durante o governo do general Dâmaso Berenguer (1930-1931).

²⁴ ALVES, José da Felicidade. In: HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 14.

²⁵ “Reinando em Portugal o rei D. João III que Deus o tenha, Francisco de Holanda passou a Itália e das antigualhas que viu, retratou de sua mão todos os desenhos deste livro”. Portada do álbum. Fl. 1r. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.

²⁶ Francisco de Holanda segue segundo Deswarte-Rosa, a datação florentina. DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 59.

²⁷ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria** I-II(1982-83), pp. 619-692.

pedido do Prior. O motivo poderia ter sido um grande acontecimento protocolar, como o casamento da filha dos Duques de Bragança, D. Maria, com o Duque de Parma Alessandro Farnese em 1565. A ausência de documentação até o presente momento, não me permite, porém, afirmações categóricas com relação a essas questões.

Duas leituras são possíveis com relação às imagens. A que deriva da organização das imagens no álbum e aquela fundamentada na escolha daquilo que deveria ser retratado ou não quando da viagem. Novos dados biográficos apontam que a viagem de Francisco de Holanda a Roma teria sido uma viagem a serviço do Cardeal Infante D. Afonso, e não uma viagem derivada de uma bolsa de estudos, como se pensou durante muito tempo em virtude da sua afirmação no *Da Fábrica que falece*, de que D. João III o havia enviado a Itália para “ver e desenhar as fortalezas e obras mais insignes e ilustres dela”²⁸.

O fato de a viagem ser a trabalho e não uma viagem de estudos, leva a supor que a intenção de Francisco de Holanda, como citado por John Bury²⁹ e Rafael Moreira³⁰, fosse a de registrar em imagens aquilo que ele teria visto na viagem. Uma espécie de repórter a serviço da corte portuguesa. Neste sentido, os registros da viagem não seriam definidos por um programa de estudos específico, mas sim norteada pelos estudos previamente feitos em Portugal e, conseqüentemente, refletiriam aquilo que poderia ser considerado mais interessante aos olhos da corte.

Francisco de Holanda dedicou-se claramente a alguns pontos na ‘redação’ do seu *Álbum das Antigualhas*. A estrutura do seu álbum, segundo Sylvie Deswarte-Rosa³¹, seguindo D. Elias Tormo³², compõe-se de dípticos. O prefácio seria composto por três dípticos. O primeiro, a dedicatória, é composto pelos retratos do papa Paulo III e de Michelangelo. O segundo díptico traz a evocação da viagem, os registros de indumentárias feitos por Francisco de Holanda. Por fim, encerrando o prefácio, encontram-se as alegorias Roma Imperial e Roma Desfeita. A autora não prossegue, porém, na leitura da estrutura do álbum. Às imagens que representam as antiguidades romanas, onde a organização em dípticos ainda aparece de forma clara, suceder-se-ia um caos desconexo de imagens, no qual os desenhos de arquitetura militar formam o único núcleo coeso.

²⁸ HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, fl. 3.

²⁹ BURY, John. B. **Two notes on Francisco de Holanda**. The Warburg Institute. University of London, 1981.

³⁰ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria** I-II(1982-83), pp. 619-692.

³¹ DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 59.

³² HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940. Introdução.

Penso que o álbum de Holanda é um pouco mais complexo. Não há dúvida da sua adesão cultural ao culto da Antiguidade. Seu álbum traz, no entanto, notícias de outros elementos que devem ser considerados, ao analisar a sua proposta. A ‘viagem a Roma’ é o tema constante de todo o discurso do álbum. Nessa viagem, o Papa Paulo III e Michelangelo são os seus protetores, merecendo por isso a dedicatória do álbum. Segue-se a essa evocação da viagem, os estudos de indumentária.

As alegorias Roma Imperial e Roma Desfeita, simbolizam o culto da Roma Antiga. Os desenhos do título da Cruz de Cristo e da coluna do Templo de Salomão trazem a primazia do Cristianismo. É importante recordar que Francisco de Holanda organizou seu álbum após a criação da Inquisição, em 1536, e seu alinhamento à ortodoxia da Contrarreforma do Concílio de Trento em 1563, é perfeitamente explicável pela conjuntura religiosa em Portugal.

A partir deste ponto, das imagens da Cruz de Cristo e da coluna salomônica, inicia-se o que se poderia entender como uma enciclopédia de antiguidades. Um mostruário das obras-primas da arte clássica greco-romana, com indicação do lugar em que se encontravam, dando notícias das coleções de antiguidades existentes e inserindo algumas obras que rivalizariam com as obras antigas, mostrando a superação da antiguidade por alguns artistas contemporâneos a ele. A partir da página 35 r, ou seja, do ‘caos’ identificado por Elias Tormo, começa o relato visual da sua viagem, com marcado interesse pelos monumentos, paisagens, fortalezas e curiosidades habituais nos viajantes. Essa a estrutura do livro.

O *Álbum da Antigualhas* não reúne a totalidade dos desenhos feitos por Francisco de Holanda, e sim, os mais significativos para o discurso que ele pretendia escrever com a constituição deste álbum. A pesquisa da qual esta tese é o resultado, busca reconstruir, ainda que parcialmente, esse discurso. É este o objetivo, analisar as escolhas feitas por Francisco de Holanda, qual o discurso resultante dessas escolhas e o que este discurso implica em termos de adesão cultural, alinhamento filosófico e/ou ideológico.

Com relação às antiguidades, acredito que Francisco de Holanda possa ter seguido, ou buscado, os estudos desenvolvidos por Raphael de Urbino e Baldassare Castiglione, os quais resultaram na carta enviada ao Papa Leão X. A *Renovatio urbis Romae*, poderia muito bem ter inspirado um projeto semelhante em Portugal. Desde o período manuelino, a imagem pública que Portugal queria produzir de si relaciona-se ao controle marítimo e às descobertas científicas que possibilitam essas descobertas e que ao mesmo tempo, derivam delas. Humanistas portugueses tentaram, recorrendo ao conceito da renovação imperial, fortalecer a imagem de Portugal como herdeiro de Roma. Alguns autores colocaram o caráter de estudo das fortalezas como o principal motivo de sua viagem. Os desenhos de fortificações de fato

mostram a preocupação crescente em Portugal de defender as novas possessões, principalmente no continente africano, mas acredito que esses estudos não constituem a principal parte do livro.

Acredito que Francisco de Holanda tenha buscado em sua viagem, aprofundar os estudos que tinha feito em Évora, principalmente as notícias que ele havia recebido por intermédio do bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, dos estudos da antiguidade que vinham sendo desenvolvidos pelo círculo de Rafael e Baldassare Castiglione. Os estudos das fortificações foram um pedido do Infante D. Luís, responsável pela defesa das possessões portuguesas na África. Os outros desenhos são fruto dos interesses do cortesão que Francisco era, de trazer da sua viagem as curiosidades, os fatos mais importantes presenciados por ele, para apresentar aos seus patronos. Souvenires, enfim.

Por questões metodológicas, optei por dividir esta pesquisa em dez capítulos. O primeiro trará alguns dados biográficos que contribuirão para o entendimento da viagem de Francisco de Holanda e sua atuação na corte. Será estudado também aí, o caráter da viagem. O ambiente encontrado em Roma e o círculo, ou círculos, que ele frequentou, serão abordados no segundo capítulo. O terceiro capítulo apresentará a relação de Francisco de Holanda com Michelangelo e com Rafael, apesar deste último já ter falecido há alguns anos, quando Francisco esteve em Roma.

Partirei então para as antiguidades. O quarto capítulo tratará da decoração parietal, principalmente da observada por ele na *Domus Aurea* de Nero. Acredito que tenha sido através da leitura de uma cópia da *Carta a Leão X* que Francisco tenha tido notícias das questões da antiguidade que ele foi buscar em Roma. A partir daí buscarei as ruínas e monumentos de Roma no quinto capítulo, as esculturas encontradas por ele pelas ruas da cidade no sexto e as coleções particulares no sétimo. No oitavo capítulo encerrarei, de certa forma, esses estudos da antiguidade, ao analisar as alegorias de Roma desenhadas por Francisco. Elas são uma espécie de resumo do programa de estudos que Francisco se propôs a seguir durante sua viagem. Os dois últimos capítulos tratarão das fortificações e das notícias da viagem.

Não tenho a pretensão de abarcar a totalidade dos desenhos, no sentido de cuidado que se esperaria de uma edição crítica da obra. Por isso, não busco todas as notícias passíveis de serem encontradas com relação aos objetos, construções e situações representadas. A partir da amostra, escolhida por Francisco de Holanda para compor o álbum, acredito ser possível, estabelecer o discurso pensado por ele, para descrever a viagem mais significativa de sua vida.

Também não estou propondo uma nova organização para as imagens que compõem o álbum. Optei por somente por dividir as imagens entre os temas que consegui perceber na leitura do álbum. O anexo ao fim desta tese traz as imagens na ordem em que se encontram no álbum.

Francisco de Holanda registra no *Álbum das Antigualhas* o seu registro de viagem. Mas desse registro fazem parte os relatos dos estudos feitos durante a viagem. Quando em Portugal, Francisco teve notícias, através do contato com os professores do Cardeal Infante, através dos livros da biblioteca régia, das obras que ele viu em sua viagem. A viagem facultou isso a Francisco. Ele pode trazer de volta a Portugal, as imagens que ele produziu após visitar e estudar as obras mais significativas para os estudos artísticos que ele precisava aprofundar.

Por isso torno a dizer: Corriam os primeiros meses do ano de 1540. Francisco de Holanda contava aproximadamente 23 anos de idade e retornava da viagem que considerava imprescindível a todo aquele que quisesse aprender a ‘pintura antiga’, aquela feita na Grécia e Roma, na antiguidade. E, “reinando em Portugal o rei D. João III, que Deus o tenha, Francisco de Holanda passou a Itália e das Antigualhas que viu, retratou de sua mão todos os desenhos deste livro”³³.

³³ Inscrição da portada do álbum.

1 Algumas notas biográficas

Francisco de Holanda nasceu em Lisboa no ano de 1517 e era filho do pintor e iluminador Antônio de Holanda, que trabalhou nas cortes de D. Manuel e de D. João III. Seu pai era provavelmente de origem flamenga¹. Holanda seria, no caso de Antônio, não um sobrenome, mas uma indicação de origem. Segundo Rafael Moreira, Antônio de Holanda poderia ter chegado a Portugal junto com a missão de heraldistas que D. Manuel mandou estagiar nos Países Baixos por volta de 1510. Em 1518, Antônio ascendeu ao posto de Passavante, e em 1536 a Rei de Armas e Escrivão da Nobreza, “decorando nos anos seguintes perto de uma centena de cartas de brasão de armas”². Era uma posição de muita responsabilidade dentro do aparelho ideológico do reino, que dava a Antônio uma alta consideração social e um bom nível econômico, situando-o na categoria de nobreza.

Rafael Moreira explica que Passavante e Arauto eram os estágios preparatórios para o ofício de Rei de Armas, e normalmente eram ocupados por artistas gráficos. Os três Reis de Armas – de Portugal, Algarve e Índia –, eram “enquanto juízes da nobreza, automaticamente nobilitados (*“tirados do Pupullar”*), com direito a uso de brasão de armas, isentos de quaisquer tributos e dotados de foro próprio, apenas submetido à pessoa do monarca”³. Todos os filhos de Antônio de Holanda receberam uma excelente educação e conseguiram uma boa colocação oficial, o que confirma o prestígio que Antônio conseguiu na corte. Moreira acredita que Francisco de Holanda tenha sido educado com o intuito de suceder ao pai, o que pode ter acontecido após a morte deste.

Francisco de Holanda teve sua iniciação artística junto ao próprio pai, e desde cedo transitou entre os meios mais intelectualizados de Portugal. Foi criado na casa do Infante D. Fernando⁴, a quem seu pai também servia, e lá permaneceu até aproximadamente 1534, ano da morte do Infante. A casa do Infante D. Fernando rivalizava com a própria casa real portuguesa, mais de 270 pessoas viviam sob o seu teto. D. Fernando era conhecido apreciador das letras, gostava particularmente dos estudos históricos e genealógicos, além de ser um

¹ Sobre o surgimento do sobrenome Holanda em Portugal cf. ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

² MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria** I-II(1982-83), p. 626.

³ MOREIRA, Rafael. Op. Cit., p. 626.

⁴ O Infante D. Fernando foi o sexto filho do Rei D. Manuel e sua de sua segunda esposa Dona Maria. Sobre o Infante D. Fernando cf. GÓIS, Damião. **Crónica do Sereníssimo Senhor Rei D. Manuel**. Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1749, pp. 191-192; HIRSCH, Elisabeth Feist. **Damião de Góis**. 2 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 60-61; SEGURADO, Jorge. **Francisco D’Ollanda**. Lisboa: Excelsior, 1970, p. 512.

conhecido apreciador das artes. Sua reputação em toda a Europa era de que não tinha outro prazer que não fossem as ciências e as artes.

Quando D. Fernando faleceu, Antônio de Holanda encontrava-se em Évora já há quase um ano. Não se sabe ao certo se Francisco teria acompanhado o pai em sua viagem a Évora, ou se partiu ao seu encontro quando da morte de D. Fernando. O certo é que nesta cidade foi colocado a serviço do cardeal Infante D. Afonso como Moço de Câmara. Esta oportunidade abriu-lhe novas portas para o estudo.

D. Afonso devotava profundo amor às antiguidades romanas. Aluno de André de Resende, teve com ele aulas de latim, grego e estudos históricos, aulas partilhadas por Francisco de Holanda tanto na casa do cardeal quanto na Escola Pública de Letras, fundada por Resende. Essas aulas propiciaram a criação de um laço de amizade que os acompanharia por toda a vida. O interesse pelas antiguidades fez com que o cardeal criasse em sua Quinta em Valverde, próximo a Évora, uma coleção de epígrafes. Também foram professores do cardeal o helenista Aires Barbosa⁵, Pedro Margalho⁶ e o matemático D. Francisco de Mello⁷.

Desde o reinado de D. Afonso, periodicamente a corte portuguesa se instalava em Évora e os anos que Francisco passou nesta cidade a serviço de D. Afonso coincidiu com um desses períodos. Aliás, é comum encontrar Francisco de Holanda no decorrer da sua vida, acompanhando a corte pelos lugares em que essa se deslocava. A vida cultural da cidade de

⁵ Aires Barbosa nasceu em Aveiro 1475. Estudou em Salamanca e em Florença, onde foi aluno de Ângelo Poliziano. Especialista em línguas latina e grega ensinou gramática e retórica na Universidade de Salamanca. Em 1523 regressa a Portugal e a pedido de D. João III se ocupa da educação dos seus irmãos os infantes D. Afonso, D. Luís, D. Henrique e D. Duarte, assessorado por André de Resende. Sobre a atuação pedagógica de Aires Barbosa cf. PINHO, Sebastião Tavares de. Aires Barbosa, Professor, pedagogo, filólogo e poeta. In: PANTANI, Italo; MIRANDA, Margarida & MANSOP, Henrique (coord.). **Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista**. Humanitas Supplementum, Coimbra: Jan. 2014. Pp. 81-96.

⁶ Pedro Margalho nasceu em Elvas em 1474 e faleceu em Évora em 1556. Foi filósofo, cosmógrafo, teólogo e jurista. Estudando em Paris alcançou os títulos de mestre em Artes e de doutor em Teologia. Lecionou em Valladolid até 1517 e depois em Salamanca até 1529. Atuou em 1524 junto a D. João III como juiz e auxiliou-o no ano seguinte na obtenção de bolsas para estudantes portugueses em Paris, no mesmo ano em que obteve a cadeira de Filosofia moral em Salamanca. Instalou-se definitivamente em Portugal a partir de 1529, com a função de preceptor do cardeal D. Afonso a convite de D. João III. Em 1530 foi vice-reitor na Universidade de Lisboa. Para maiores informações cf. SOARES, Luís Ribeiro. **Pedro Margalho**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

⁷ D. Francisco de Mello nasceu em Lisboa em 1490 e faleceu em Évora em 27 de Abril de 1536. Era filho de Manuel de Melo, alcaide-mor de Olivença, reposteiro-mor de D. João II e capitão de Tanger, e de sua mulher D. Brites da Silva. Tendo manifestado desde criança notável inteligência, o rei D. Manuel o mandou estudar na Universidade de Paris, subsidiando seus estudos de 1514 a 1520. Formou-se em matemática e filosofia, alcançando o grau de mestre em artes e licenciando-se também em teologia. Regressou a Portugal e foi nomeado por D. João III membro do conselho, mestre de matemática dos infantes e capelão do paço. Em Évora foi professor do infante D. Henrique e hospedou em sua casa o sábio flamengo Nicolau Clenardo, professor do mesmo infante. Eloquentemente em português e em latim, foi encarregado por D. João III de fazer as orações de abertura em diferentes cortes. PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. **Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico**. Lisboa: João Romano Torres. Vol. IV, p. 971. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/dicionario/>. Acesso em: Jun. 2014.

Évora, no período em que Francisco lá permaneceu, resplandecia com a presença das mais brilhantes mentes portuguesas de então, acrescidas dos estrangeiros que visitavam a corte.

Desde o século XIX, quando os escritos de Francisco de Holanda começaram a ser publicados, era crença geral, entre os historiadores, que ele havia permanecido a serviço do cardeal D. Afonso até 1537. Contava então, a idade de 20 anos e já era um pintor experiente. Dentre as linhas fundamentais norteadoras da sua orientação artística estariam a fidelidade à sua própria capacidade criadora e a não imitação dos outros, a fidelidade à natureza e às obras da antiguidade. A produção artística da antiguidade era sem dúvida o ponto mais alto atingido pela arte até então, por isso, ir a Roma era fundamental para o complemento dos seus estudos.

No ano de 1537 teria sido acordada a sua viagem à Itália, participando da comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas⁸, com uma missão bem específica: ver e desenhar as fortalezas e as obras mais insignes e ilustres da Itália. Esta é a justificativa que mais se encontra em seus escritos⁹. No entanto, em uma passagem dos seus *Diálogos em Roma*¹⁰, concluído em 1548, Francisco acresce aos objetivos citados acima, um terceiro: conhecer o artista florentino Michelangelo Buonarroti, já famoso não só pelas obras de escultura que vinham encantando a Itália como também pela pintura do teto da Capela Sistina.

Pouco se fala da atuação de Francisco de Holanda antes de sua viagem. Ele se define no *Da Pintura Antiga* com calculada modéstia, ao mesmo tempo como o último dos arquitetos¹¹ e o menor dos grandes desenhadores¹². É importante se ter em conta o que Francisco de Holanda entendia como sendo um ‘arquiteto’, alguém apto a fazer projetos arquitetônicos, com domínio das regras do desenho, um teórico preparado para interferir neste

⁸ D. Pedro de Mascarenhas participou de diversas missões diplomáticas na corte do Imperador Carlos V que o estimava muito. Acompanhou-o numa expedição contra os turcos que ameaçavam Viena, levando consigo seu mestre André de Resende. Foi por seu intermédio que os primeiros jesuítas foram para Portugal. Cf. ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986; SEGURADO, Jorge. **Francisco D’Ollanda**. Lisboa: Excelsior, 1970.

⁹ “E a Vós, muito Glorioso e Augusto Rei e Senhor, dou eu outras tantas graças pela ajuda que até agora me tem dado (mandando-me ir ver Itália) [...]”. HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 16. “[...] mas, por não ser ingrato à gloriosa memória del Rei vosso avô, que Deus tem, que me mandou, sendo eu moço, a Itália ver e desenhar as fortalezas e obras mais insignes e ilustres dela”. HOLANDA, Francisco. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, fl. 3. “Sendo eu de idade de 20 anos me mandou El-rei vosso Avô a ver Itália e trazer-lhe muitos desenhos de coisas notáveis dela, como fiz [...]”. HOLANDA, Francisco. **Da ciência do desenho**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, fol. 47 v.

¹⁰ “E sobretudo temos um rei mui poderoso e claro, que em grande assossego nos tempera e rege, e manda províncias mui apartadas e de toda a Mauritània, e favorecedor das boas-artes, tanto que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum fruto prometia, me mandou ver Itália e suas polícias, e mestre Micael Ângelo, que aqui vejo estar.” HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 32.

¹¹ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 148.

¹² HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 15.

tipo de produção, mas não necessariamente aquele que se encontrava nos canteiros de obras atuando como tal, supervisionando os trabalhos. É por este motivo que, apesar de se dizer arquiteto, Francisco de Holanda se definia principalmente como pintor e desenhista. Daí sua defesa da arte da pintura.

Durante o período de sua formação em Évora, estudou as artes figurativas, experimentando desde a modelagem até gravura, colaborou com seu pai em trabalhos como um breviário para D. João III e um mapa da África que o embaixador D. Martinho de Portugal em Roma havia solicitado. Os interesses predominantes de Francisco de Holanda são o desenho e o colecionismo antiquário. Moreira recorda que o desenho ou *debuxo*, era a “base da cultura artística manuelina, cuja prática parece ter constituído uma especialidade dos cortesãos talentosos na passagem do séc. XV para o XVI”¹³.

Francisco de Holanda era um artista cortesão¹⁴ e como tal desempenhava funções diversas junto aos seus senhores. No período em que atuou como Moço de Câmara do Infante D. Afonso, foram enviadas duas cartas de Évora pelos reis portugueses ao imperador Carlos V. A letra das cartas era muito semelhante à caligrafia *cancelleresca*¹⁵ usada por Francisco de Holanda, o que sugere que ele servisse também de calígrafo na chancelaria de D. João III, onde sua habilidade poderia ser utilizada para iluminar e redigir textos cerimoniais. Essa hipótese, levantada por Rafael Moreira, ganha força quando se recorda que, segundo Francisco de Holanda em *Da ciência do desenho*¹⁶, o Infante D. Luís, ao encontrá-lo em 1538 em Barcelona, tenha lhe solicitado que escrevesse algumas cartas para o Papa, o Rei da França e ao Marquês de Vasto.

Desde o século XIX existe uma versão de que a viagem de Francisco de Holanda a Roma fazia parte de um programa de bolsas de estudo. Esta versão porém, esbarra na ausência de documentação. Só nos é possível comprovar viagens com finalidade exclusivamente artísticas após a morte de D. João III, as quais eram patrocinadas pela regente D. Catarina e pela Infanta D. Maria. A lista dos artistas que oficialmente empreenderam viagens de estudos artísticos começa antes de 1560 com Gaspar Dias e Antônio Campelo e segue até 1575/78 com o arquiteto Baltasar Álvares. A viagem de Francisco de Holanda situar-se-ia em outro contexto.

¹³ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria** I-II(1982-83), p. 633.

¹⁴ Sobre o conceito de artista cortesão cf: WARNKE, Martin. **O Artista da Corte**: Os Antecedentes dos Artistas Modernos. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

¹⁵ Caligrafia *cancelleresca* italiana humanista.

¹⁶ HOLANDA, Francisco de. **Da ciência do desenho**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, cap. VII.

Existe também a possibilidade de Francisco de Holanda ter-se deslocado a Roma a serviço do Cardeal Infante D. Afonso. Segundo essa versão, defendida por Rafael Moreira, Francisco acompanhou a embaixada de D. Pedro de Mascarenhas para defender os interesses de D. Afonso em Roma. Mesmo ausente de Portugal, Francisco de Holanda continuou a receber o pagamento trimestral devido aos moradores da casa de D. Afonso, fato que somente poderia ocorrer se ele estivesse ainda a serviço do cardeal. Talvez estivesse incumbido, durante a viagem, de resolver alguns problemas em torno da doação feita por Clemente VII. O papa havia doado ao cardeal Infante D. Afonso o *Palazzo dei Tribunali*, próximo à Igreja de San Biagio em Roma, sede de seu título cardinalício.

Sylvie Deswarte-Rosa¹⁷ entre os diversos estudos que faz sobre as relações entre Portugal e Itália, no seu artigo intitulado *The Portuguese in Rome and the Palazzo dei Tribunali*, comenta que este palácio, cuja construção foi iniciada por Bramante a pedido de Júlio II, não havia sido concluído. Situado na via Giulia próximo à Igreja de S. Biagio (São Brás para os portugueses), o palácio havia sido considerado uma das sete maravilhas de Roma e do mundo por Francesco Albertini, no livro dedicado ao rei português D. Manuel, intitulado *Septem mirabilia orbis et Urbis Romae et Florentiae civitatis* em 1510.

Clemente VII, seguindo a sugestão do bispo D. Miguel da Silva, fez do Infante D. Afonso, cardeal de San Biagio e deu a ele o *Palazzo dei Tribunali* em 1524, com a condição de que ele o terminasse, custeando as despesas do término da construção. Para o cardeal Infante D. Afonso, criado entre humanistas, apaixonado pelos estudos da antiguidade, viver em Roma era um sonho passível de ser concretizado, ainda mais pelo fato do Papa tê-lo convocado para um concílio em fevereiro de 1538. D. João III, no entanto, nunca permitiu que seu irmão se mudasse para Roma. Aliás, impediu a mudança de qualquer um próximo à família real ou que fizesse parte do conselho real.

Não seria absurdo imaginar Francisco de Holanda, viajando com a comitiva de D. Pedro de Mascarenhas, para pedir ao Papa que reforçasse, junto a D. João III, a sua ordem de que D. Afonso partisse para Roma. Ou ainda, que o objetivo da embaixada fosse apresentar desculpas junto ao Papa pelo fato de D. Afonso não ter ido até aquele momento. Ou mesmo para ver em que condições se encontrava o palácio e o que seria necessário para concluí-lo. São possibilidades que representam assuntos oficiais, diplomáticos, do interesse do cardeal Infante e que justificariam que Francisco de Holanda estivesse em Roma a serviço do cardeal.

¹⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie. The Portuguese in Rome and the Palazzo dei Tribunali. In: LOWE, Kate J. P. **Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance**. Oxford Univ. Press, 2000, pp. 249-264.

Ainda mais quando se recorda que Gonçalo Baião, o criado jurista e arquiteto amador de D. Afonso, havia sido enviado a Roma em julho de 1539.

Pela facilidade com que Francisco de Holanda se deslocava em Roma, a cavalo e acompanhado de um criado, pelo fato de ter sido aceito em círculos seletos como o da Marquesa Vittoria Collona, por ter frequentado grupos opostos como o de Michelangelo e o dos Sangallo, por ter recebido a comunhão pascal das mãos do Papa na Basílica de São Pedro, em 1539, em missa dedicada ao corpo diplomático, Rafael Moreira¹⁸ levanta a possibilidade – comprovada depois por alguns documentos e recibos¹⁹ – que Francisco de Holanda tinha algum papel concreto a desempenhar junto da cúria papal. Nas embaixadas era comum a presença de funcionários que, como o Rei de Armas – função do pai de Francisco –, se incumbiam da correspondência oficial.

A viagem de Francisco de Holanda a Roma durou de 1538 a 1540. A viagem de ida iniciou-se em janeiro de 1538. Seguindo o itinerário sugerido por José da Felicidade Alves²⁰ a partir dos *Diálogos em Roma*, de Lisboa seguiu a Santarém onde atravessou o Tejo entrando em Castela. Em Valladolid, antes de seguir para Barcelona, Francisco se encontrou com a Imperatriz Dona Isabel. Filha do Rei D. Manuel e de sua segunda esposa, Dona Maria de Castela, irmã de D. João III, D. Isabel casou-se com o Imperador Carlos V²¹ em 1526.

Mais tarde em sua vida, ao escrever *Da ciência do desenho*, Francisco de Holanda narra que a Imperatriz, quando o encontrou em Valladolid, havia solicitado a ele que fizesse um retrato do Imperador para ela. Seu pai, Antônio de Holanda – que havia em 1529 retratado em Toledo o imperador Carlos V, a imperatriz D. Isabel e o príncipe D. Filipe ao colo de sua mãe – havia-lhe recomendado que não perdesse a oportunidade de cumprimentar o Imperador em seu nome. Esses fatos serviram de incentivo para que Francisco de Holanda tomasse a liberdade de, contrariando o que seria permitido à condição de um simples pintor, mas passível de ser aceito por parte de um representante da família real portuguesa em uma

¹⁸ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria** I-II (1982-83), pp. 634-635.

¹⁹ Sobre a documentação que confirma a atuação de Francisco de Holanda junto à casa do cardeal Infante D. Afonso, durante o período de sua estadia em Roma, cf. MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria** I-II (1982-83).

²⁰ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, cap. 16.

²¹ O imperador Carlos V era casado com a irmã de D. João III, Dona Isabel de Portugal, e este último com Dona Catarina de Áustria, irmã de Carlos V. Desde o saque de Roma em 1527, a influência e poder de Carlos V em território italiano haviam aumentado consideravelmente. Cf. CHABOD, Federico. **Carlos V y su imperio**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

viagem oficial, buscar uma entrevista com o Imperador, que o teria recebido e o tratado com consideração, mais do que o artista modestamente esperava²².

Saindo de Barcelona, Francisco de Holanda passou por Salces, onde retratou a fortaleza reconstruída pelo rei católico D. Fernando em 1497, na fronteira com a França. De lá, a comitiva seguiu por Narbonne, na França, passando pela província de Nimes – onde se encontra o Anfiteatro construído no século I d.C. –, e por Avignon. Dalí retomou a via romana, seguindo por Fréjus, Antibes, Mônaco e Nice, entrando na Itália por Gênova. De Gênova foram a Pisa, Florença, Siena, chegando finalmente a Roma no verão de 1538.

A serviço do cardeal Infante D. Afonso, protegido por D. João III e pelas relações deste com o Imperador Carlos V, Francisco de Holanda teve abertas diante de si as portas da cúria e de importantes personalidades romanas. Aproveitou a viagem para aprofundar o seu programa de estudos artísticos. Este abrangia a traça das fortalezas, as cidades, os edifícios antigos, as estátuas monumentais, os afrescos e mosaicos. Fugindo das rotas tradicionais buscou estudar minuciosamente a arte antiga e a moderna.

Como todo humanista, entendia a ‘arte moderna’ como sendo aquela produzida na Itália desde o século anterior e que participava daquele ideal de retomada, de reelaboração do que de melhor a antiguidade greco-romana havia produzido. Francisco de Holanda acreditava, tal qual os humanistas que desde o século XIII vinham se debruçando sobre as novas traduções ou leituras dos textos da antiguidade, que a verdadeira arte da pintura havia se perdido durante os anos que aqueles mesmos humanistas definiram como idade das trevas. Idade esta onde a glória de Roma ficou ofuscada pelas invasões bárbaras, mas que ao mesmo tempo assistiu à consolidação do cristianismo na figura da Igreja Católica Apostólica Romana.

Em Roma, conviveu com diversos estudiosos, muitos dos quais amigos do bispo D. Miguel da Silva²³, que havia permanecido em Roma entre os anos de 1515 e 1525. Lattanzio Tolomei, primo do célebre humanista Claudio Tolomei, foi um erudito comentador de Vitruvius, embaixador na França e, posteriormente, bispo em Toulon. Conhecia o latim, o

²² Este episódio encontra-se narrado em HOLANDA, Francisco de. **Da ciência do desenho**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, pp. 47-49.

²³ D. Miguel da Silva permaneceu em Roma dez anos – 1515 a 1525, como embaixador de D. Manuel na corte papal de Leão X e de Clemente VII. Estabeleceu neste período relações de amizade que o acompanharam durante toda a vida e foram de grande valia quando mais tarde retornou a Roma fugindo da perseguição política de D. João III. Baldassare Castiglione dedicou-lhe seu livro *Il Perfetto Cortegiano*. Este livro, fundamental para a cultura renascentista, insere-se na tratadística de comportamento. 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 Europa. Cf. DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva**. Roma: Bulzoni, 1989.

grego e o hebraico. Antiquário, possuía preciosas coleções de arte, e no período que Holanda encontrava-se em Roma, era embaixador da República de Siena. Lattanzio Tolomei e o secretário do papa Blosio Palladio eram amigos de D. Miguel da Silva e foi por intermédio dos dois que Francisco de Holanda foi introduzido primeiro ao círculo da Marquesa de Pescara Vittoria Colonna e posteriormente ao artista florentino Michelangelo Buonarroti.

Francisco de Holanda também teve acesso a diversas coleções artísticas. Do cardeal Paolo Emilio Cesi, já morto quando de sua viagem, conheceu a coleção de antiguidades conservada por seu irmão Frederico Cesi na *villa* da família. Do cardeal Andrea della Vale, também colecionador de antiguidades, conheceu seu palácio e suas coleções. De Ottavio Farnese, duque de Parma e Piacenza, casado com Margarida, filha natural do imperador Carlos V, teve acesso a uma das *ville* Medici. Além disso, Francisco de Holanda tinha fácil trânsito nas casas do Papa Paulo III e na do seu neto, o cardeal Alessandro Farnese.

No período que permaneceu em Roma, empreendeu pequenas viagens para o sul e para o norte da península Itálica. Foi até Tívoli. Percorreu a Via Appia em Terracina. Visitou o Passo de Garellano, em Gaeta, Nápoles, os Campos Flégreos, Pozzuoli e Barletta. Em outra ocasião foi a Civita Castellana, Orvieto, Narni, Spoleto, Loreto, Ancona, Pesaro, Bologna, Ferrara, Pádua, Veneza e Milão. Sempre tendo em mente os objetivos que o haviam levado a iniciar aquela viagem.

Sobre a viagem de regresso, José da Felicidade Alves²⁴ sugere que talvez esta tenha ocorrido em seguimento à excursão ao norte da Itália²⁵. De Milão, teriam seguido a Moncalieri, próximo de Turim, onde Francisco assistiu a um duelo público entre dois militares. Nos Alpes franco-italianos passou por Mont-Cenis, visitou Fontaine-de-Vaucluse, onde Petrarca viveu como hóspede do cardeal Cabassole e conheceu Laura. De Avignon foi a Saint-Maximin, cidade de peregrinação religiosa em virtude das lendas envolvendo os três irmãos Lázaro, Marta e Maria Madalena. Dali seguiu a Nimes, Toulouse, Bayona, Fuenterrabia e San Sebastian.

Rafael Moreira acredita ser possível que Francisco de Holanda tenha antecipado seu retorno a Portugal em função da notícia da doença do Infante D. Afonso. A comitiva dos

²⁴ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, cap. 16.

²⁵ José da Felicidade Alves data a viagem de regresso no ano de 1541. Raphael Fonseca situa o retorno em 1540, junto com Rafael Moreira, diferindo apenas na justificativa. Fonseca recorda que em 1540 D. Pedro de Mascarenhas retorna de Roma, e que em 1541 Francisco de Holanda trabalhou na traça da Fortaleza de Mazagão. Rafael Moreira situa o retorno como consequência do estado de saúde do cardeal Infante D. Afonso, opinião com a qual concordo. Cf. ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986; HOLANDA, Francisco de. **Do tirar pelo natural**. Organização, apresentação e comentário Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

criados de D. Pedro de Mascarenhas embarcou em Nápoles no fim de fevereiro de 1540, em menos de um mês Francisco já poderia estar em Évora, a tempo de participar da peregrinação ao santuário de Guadalupe²⁶ para rezar pela saúde de D. Afonso. Esta peregrinação foi chefiada por André de Resende. D. Afonso morreu em 21 de abril.

Corriam os primeiros meses do ano de 1540. Francisco de Holanda retornara da viagem dos seus sonhos e em setembro de 1541 já se encontrava integrado à casa real, trabalhando junto de D. João III e do Infante D. Luís, na categoria de Escudeiro Fidalgo, tendo sua renda anual aumentada em mais de trinta mil reais. Existem ainda notas²⁷ de pagamento por trabalhos executados para a Rainha D. Catarina nos anos de 1543-1544, além de um retrato do Rei D. João III enviado em 1545 para a Princesa D. Maria em Castela. Cartas régias de 30 de julho e 18 de agosto de 1556, dão notícia de que Francisco recebia também uma tença do Infante D. Luís.

Moreira²⁸ afirma que o Infante D. Luís, apreciador dos talentos de Francisco de Holanda, havia lhe solicitado um projeto para ser apresentado à junta de arquitetos que, em abril de 1541, discutiu a modernização das fortalezas portuguesas na África. Além disso, Francisco de Holanda acompanhou o Infante em diversas incursões que tinham por foco o interesse antiquário. Os conhecimentos que ele possuía em torno da antiguidade, do colecionismo, da história da arte clássica e da epigrafia latina, são o que, nos primeiros anos após o retorno de Roma, caracterizam a sua atuação junto a Corte Portuguesa.

Ao que tudo indica ele também trabalhou no projeto de diversas fortalezas e obras arquitetônicas após o seu retorno. Jorge Segurado acredita que são diversas as traças arquitetônicas em que se pode adivinhar a sua participação, apesar de somente o projeto da Fortaleza de Mazagão trazer alguma confirmação documental²⁹. São nas obras de pintura e nas literárias que se pode encontrar a confirmação da atuação de Francisco de Holanda.

Moreira³⁰ divide a vida e a carreira de Francisco de Holanda em quatro grandes períodos, que correspondem a outras fases da sua biografia intelectual. O primeiro grande período é o da sua juventude até o regresso de sua viagem a Itália em 1540. O segundo

²⁶ No prólogo de *Do Tirar polo Natural* concluído em 1549, Francisco se refere a uma viagem feita a santuário de Guadalupe. HOLANDA, Francisco de. **Do tirar polo natural**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984. HOLANDA, Francisco de. **Do tirar pelo natural**. Organização, apresentação e comentário Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

²⁷ Sobre esta documentação cf.: MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria I-II** (1982-83).

²⁸ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria I-II** (1982-83), p. 636.

²⁹ Sobre as traças arquitetônicas que podem ser atribuídas a Francisco de Holanda, cf.: SEGURADO, Jorge. **Francisco D'Ollanda**. Lisboa: Excelsior, 1970. Neste livro o autor faz um minucioso estudo sobre as construções portuguesas que podem ser atribuídas a Francisco de Holanda.

³⁰ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria I-II** (1982-83), p. 633.

período, entendido por alguns como sendo de relativa obscuridade, é definido como sendo o de maior inventividade e produção intelectual, onde foram gestadas as suas maiores obras literárias, os tratados *Da Pintura Antiga* e *Do Tirar pelo Natural*. A aparente obscuridade desta fase motivou alguns estudiosos do século XIX a datarem o término da duração da sua viagem no ano de 1548. A fase da maturidade situa-se no terceiro período. Neste, entre 1550 e 1568, Francisco de Holanda desempenha diversas funções junto a D. João III, ao Infante D. Luis e D. Catarina. O quarto período é o da “queda em desgraça” junto a D. Sebastião.

Os seus primeiros trabalhos literários situam-se no segundo período. Seus trabalhos inserem-se na tratadística voltada para a teorização da arte como disciplina liberal, tendo por ponto de partida a cultura humanística como base da produção de arte e da crítica artística. O *Álbum das Antigualhas*, no terceiro período. As lembranças a D. Sebastião – *Da Fábrica que Falece á Cidade de Lisboa* e *Da Ciência do Desenho* –, assim como a conclusão do seu *De Aetatibus Mundi Imagines*, uma crônica das idades do mundo em imagens, são do último período. As obras literárias do último período são valiosas por trazerem notícias sobre as atividades desenvolvidas por Francisco de Holanda e por que permitem ler nas entrelinhas a condição de ‘esquecimento’ a qual ele foi relegado após a morte de D. João III e regência de D. Catarina.

No prólogo do *Da Pintura Antiga* Francisco de Holanda faz um elogio a D. João III, onde deixa registrado também o seu caráter de cortesão.

E a Vós, muito Glorioso e Augusto Rei e Senhor, dou eu outras tantas graças pela ajuda que até agora me tem dado (mandando-me ir ver Itália) em bens que, ainda quando se a nau alagasse, e a cidade saqueada estivesse ardendo, eu posso sem impedimento de carga levemente comigo trazer a nado, ou passeando; que estas são as próprias riquezas em que mais pode confiar a vida, as quais nem a tempestade iníqua da fortuna, nem a mutação das repúblicas e estados, nem as calamidades da guerra lhes podem empecer; porque dizem que o saber é só de todos os que em nenhuma alheia pátria é estrangeiro, nem o que perdidos os criados e conhecidos é prove de amigos. Mas o que em todas as cidades é aceito cidadão, e bom cortesão em qualquer corte, e pelo cuidado que Vossa Alteza teve em me mandar (como digo) ver Itália, e pelo favor e clemência que a mim e a meu pai sempre mostra como um conhecimento e excelente juízo na nossa arte, em que a todos os reis antepassados sem dúvida excede; e facilmente se conhece como agora em seu bem-aventurado reinado começam a se descobrir os engenhos e alumiar todas as artes e ciências mais inteiramente que em nenhuma das passadas idades; e bem creio eu que mores mostras e empresas nas obras de pintura dariam disto mais evidente prova sem as muitas opressões do tempo. Assim

pela morte de seus gloriosos filhos e irmãos, como pelas inquietações da guerra o não desviassem.³¹

É improvável que Francisco de Holanda tenha viajado a Roma a serviço do Infante D. Afonso sem autorização de D. João III. Natural, portanto, que dedicasse ao rei, não somente o *Álbum das Antigualhas*, mas também os seus escritos.

Francisco de Holanda, ao começar suas atividades junto a D. João III, ainda se encontrava plenamente imbuído dos ideais filosóficos e humanistas adquiridos não somente durante sua formação, mas também durante sua viagem. Esses ideais, os quais podem ser percebidos, ou sintetizados, nas imagens feitas por ele da Semana da Criação, na imagem cristã do *Anjo do Senhor*, e na imagem mitológica *Afrodite e Eros*, que compõem a primeira e última parte do *De Aetatibus Mundi Imagines*, foram materializados sobre as vistas dos reis de Portugal e do Infante D. Luis.

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 Sevilha³². O quadro estabelecido por Eusébio de Cesareia, dividido em seis eras, segue a ordem divina do tempo. Neste, a história se inicia com a criação do mundo e segue até o Apocalipse. 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. Pereira afirma que neste álbum 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

³¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 16.

³² 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 desenho aparecia, de facto e na sua expressão máxima, configurado pela *Idea*.³³

Francisco de Holanda neste álbum sem precedentes para a iconografia cristã, principalmente na série de desenhos que retratam a criação do mundo, lida com sucesso com a maior preocupação do neoplatonismo florentino, conciliar o Velho e o Novo Testamento com a filosofia de Platão. A Semana da Criação é o maior tema a que um artista podia se dedicar na época de Holanda. Apesar de se inspirar na criação do mundo de Michelangelo na Capela Sistina, Francisco faz uma abordagem distinta tanto deste, quanto de Rafael no Vaticano. No *Primeiro Dia da Criação* (fig. 2) ele rompe com a tradição figurativa em vigor e pinta puras formas geométricas.



Fig. 2. *Primeiro Dia da Criação: Fiat Lux*. Francisco de Holanda. **De Aetatibus Mundi Imagines**. Fl. 3r. Madrid, Biblioteca Nacional.

³³ 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.

Todos os dados da narrativa bíblica se encontram no desenho de Francisco de Holanda: o caos tomando forma aos poucos, as águas revoltas, o aparecimento da luz, à qual Francisco acrescenta o fogo. Falta somente a figura antropomórfica de Deus, a qual ele substitui pela representação do triângulo. Os três triângulos representam a Santíssima Trindade.

Francisco de Holanda cria uma imagem sincrética onde a versão do Gênesis conflui com a do Evangelho segundo São João. As letras gregas α e Ω são referência direta ao primeiro capítulo do Evangelho de São João.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. E a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam.³⁴

Foram voos arriscados, baseados numa doutrina ético-artística que pregava a necessidade do conhecimento da verdadeira arte, a *pintura antiga*, e a contemplação da *santa e divina pintura*, identificada por ele com o próprio Deus. Mas os testemunhos de favores régios alcançados por Francisco e o prestígio social que caracterizam a sua atuação nos anos do reinado de D. João III e da regência de D. Catarina, indicam o impacto positivo que esses voos tiveram junto à corte.

Francisco durante esses anos, parece ter se especializado no gênero do retrato. Apesar de pouco se saber sobre a aparência desses retratos, já que a maioria se perdeu, muitos contemporâneos seus louvaram a sua qualidade. O quadro *Veneração de Nossa Senhora de Belém* (fig. 3) dá uma ideia do seu trabalho de retratista, no canto inferior esquerdo estão retratados os membros da família real.

Francisco não se especializou na pintura a óleo, apesar de tê-la experimentado em algumas obras. Pela formação que recebeu de seu pai, é provável que tenham sido feitos no formato de iluminuras em pergaminho reforçado com cartão. É possível também que tenha em alguns momentos, substituído seu pai no ofício de Rei de Armas, pelos desenhos de heráldica que desenvolveu. Além disso, realizou para a corte diversos trabalhos – muitos deles mencionados em *Da Ciência do Desenho* – onde ele produz diversos objetos de luxo para a sociedade refinada da corte, tendo a Rainha D. Catarina como grande mecenas.

³⁴ **Bíblia sagrada.** Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1968, Evangelho Segundo São João, Cap. 1, vers. 1-5.



Fig. 3. *Veneração de Nossa Senhora de Belém*. Francisco de Holanda (c. 1550). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Rafael Moreira³⁵ comenta que as numerosas ofertas de manuscritos feitas pela rainha a mosteiros de todo o país durante os anos do reinado de D. João III e da regência, antes que D. Sebastião subisse ao trono, mostram a existência de um verdadeiro *scriptorium* no paço. Mesmo sem provas, é possível supor que Francisco de Holanda possa estar ligado a esses trabalhos, dados os seus conhecimentos e a tradição herdada de seu pai.

Em 1560, Francisco de Holanda se casou com Luísa da Cunha, *moça da câmara* ou aia da Rainha. É também durante a regência da Rainha D. Catarina que ele foi nomeado cavaleiro da Ordem de Cristo. É ela, a rainha, sua grande protetora. Antes disso já possuía residência própria e um *criado*, Antônio de Morais, filho do ourives espanhol Baltasar Cornejo, avaliador do dote de D. Catarina em 1523. É importante lembrar que *criado*, diferente de serviçal, era um “jovem de família honrada colocado em casa de melhor posição para se educar, como primeiro passo para uma carreira futura”³⁶.

³⁵ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: *Sintria* I-II (1982-83), pp. 641-644.

³⁶ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: *Sintria* I-II (1982-83), p. 641.

Francisco de Holanda recebeu uma renda considerável durante sua vida, o que leva a questionar o aparente ‘esquecimento’ a que se viu relegado durante o reinado de São Sebastião.

Às tenças concedidas por D. João III (30.715, 20.000 e 50.000 reais) temos de somar os 10.000 reais que recebia do Infante D. Luis, os 16.000 acrescentados (depois retirados) por D. Sebastião, um ordenado de cavaleiro-fidalgo na casa real, nunca inferior a 10.000 reais por ano, mais 3 moios de trigo de moradia (cada moio – a 150 reais por alqueire – valendo 9.000 reais), e ainda os 20.000 reais que sua mulher recebia de D. Catarina: o que, sem contar com o possível subsídio de rei-de-armas (na época 25.000 reais) perfaz a espantosa soma de quase 170.000 reais anuais. É certo que ficava aquém de um Pero de Andrade Caminha, poeta cortesão da amizade dos infantes, que só de uma tença vencida a quantia, verdadeiramente fabulosa, de 200.000 reais; mas superava, por exemplo, os 150.000 que recebia por todos os seus cargos o cosmógrafo-mór e matemático Pedro Nunes; e era cerca de onze vezes o valor da tença dada a Luis de Camões [...]. O confronto com a situação económica dos artistas de profissão, mesmo altamente colocados – como Nicolau Chanterene, que vencida de tença 10.000 reais, e o pintor régio Gregório Lopes que tinha apenas 5.000 – mais nos convencerá da excepcionalidade da sua posição.³⁷

É importante considerar que a política do reinado de D. Sebastião não apresentava os mesmos interesses culturais e artísticos que a de seus antecessores. A crise financeira, o refluxo da aventura expansionista aliadas à carestia interna e às vicissitudes socioeconômicas deram ao reinado de D. Sebastião uma feição muito distinta da de D. João III, herdeiro não só da coroa portuguesa de seu pai D. Manuel, mas também de todas as promessas de ventura e de glória que as conquistas portuguesas traziam em seu bojo. Além disso, alguns preceitos defendidos por Francisco de Holanda em sua obra literária e pictórica eram contrários aos que os religiosos portugueses, imbuídos dos ideais da Contrarreforma, pregavam.

A ideologia do Concílio de Trento foi assumida em Portugal como uma resposta aos problemas que o país vinha enfrentando em seus mais diversos setores. Os instrumentos de controle da Igreja – o Tribunal da Santa Inquisição, o Índice, as Constituições Sinodais – eram os braços que controlavam toda a sociedade. Francisco de Holanda incorreu em sérios erros, segundo os partidários do Concílio de Trento. Sua obra *Da Pintura Antiga* traz algumas alusões ao conceito platônico de *Idea*. Francisco também alça o pintor à mesma condição do filósofo, do teólogo e do profeta, capazes de se aproximar do criador, reproduzindo o

³⁷ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: *Sintria* I-II (1982-83), p. 648.

fenômeno da criação mesmo sendo criatura. É visto também com desconfiança pela exaltação que faz do florentino Michelangelo Buonarroti, o qual é tido como um artista controverso pelos teóricos do Concílio, pelas alusões que faz da antiguidade e pela leitura que faz das questões religiosas.

Diante de toda essa situação, Francisco de Holanda acabou por oferecer seus serviços a Filipe II da Espanha, em lembrança à boa relação que tanto seu pai quanto ele tiveram com o Imperador Carlos V e com a Imperatriz D. Isabel³⁸. Diante do contexto apresentado acima, *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* e *Da Ciência do Desenho*, ambos escritos em 1571, são o resultado de uma frustração e de uma expectativa. Frustração pelo abandono a que se viu relegado intelectualmente e artisticamente na corte portuguesa em comparação com o status que possuía no reinado de D. João III. Expectativa de que a recordação dos áureos tempos pudesse ser ainda de alguma valia primeiro no reinado de D. Sebastião e – em virtude da não aceitação por parte deste – num segundo momento, numa tentativa de encontrar guarida na proteção de Filipe II.

Foi Filipe II quem levou para a Biblioteca do Escorial o *Álbum das Antigualhas* de Francisco de Holanda. O luxuoso álbum foi feito entre os anos de 1564 (data da morte de Michelangelo, anotada em um dos desenhos) e 1571, ano em que segundo Francisco de Holanda, o álbum estava em posse de D. Antônio, o Prior do Crato, filho do Infante D. Luis. Volto, então em viagem à Roma.

Rafael Moreira³⁹ comenta que Francisco de Holanda apresentava interesses que, nos dias atuais, poderiam ser considerados quase turísticos. Esses interesses podem ser percebidos nos desenhos reunidos no *Álbum das Antigualhas*. São tipos humanos, paisagens, episódios pitorescos, vistas de cidades e monumentos importantes, com especial interesse pelas antiguidades e pelas fortificações.

Os interesses não diferiam dos descritos por outros viajantes portugueses do mesmo período, seja na Europa, seja fora dela. Seria no meio de expressão utilizado por Francisco de Holanda, ou seja, o desenho, que se encontraria a novidade. Por isso, Moreira situa o livro de Francisco na categoria de “literatura de viagens ilustrada”. Sendo “literatura de viagens ilustrada”, o *Álbum das Antigualhas* é uma rica compilação de desenhos feitos por Francisco de Holanda, talvez saudoso em virtude do falecimento do seu ídolo Michelangelo. Talvez um

³⁸ Sobre as tentativas de Francisco de Holanda de se colocar sobre a proteção de Filipe II, cf. DESWARTE, Sylvie. **As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda**. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

³⁹ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria** I-II (1982-83), p. 634.

livro comemorativo, rememorando a viagem, sugerido pelo Infante D. Luís, por ocasião das festas comemorativas do casamento de D. Maria, filha dos Duques de Bragança com o terceiro Duque de Parma, Alessandro Farnese, ocorrido em 1565. Talvez ainda, um livro autobiográfico onde, recordando a figura do seu grande protetor D. João III, Francisco tenha registrado o que de mais significativo, de mais importante, ele tenha visto em sua viagem.

Na falta de documentação que possa comprovar alguma das opções apresentadas, fico com a última, um livro souvenir como diz Nesselrath, onde Francisco reuniu os desenhos que representavam os interesses da sua viagem, o que ele buscava em Roma, as expectativas de seus protetores e da corte a que ele servia. Um livro feito pelo artista cortesão, após a morte do seu protetor, apresentando não só os registros da viagem, mas o resumo de tudo o que trouxe para a corte e norteou sua atuação nos anos que se seguiram à viagem.

2 Em Roma, proteção e inspiração

Francisco de Holanda saiu de Lisboa junto à comitiva de D. Pedro de Mascarenhas¹ em 15 de março de 1538. Após uma viagem que incluiu uma estadia em Barcelona, onde se encontrava o Imperador Carlos V, e a passagem por Nice, onde em maio do mesmo ano reuniram-se o Papa Paulo III, o Rei da França, Francisco I e o Imperador Carlos V – no evento que passou para a história como a ‘Trégua de Nice’ –, Francisco chegou a Roma no verão de 1538.

D. Pedro de Mascarenhas já havia atuado como embaixador português na corte do Imperador Carlos V em Bruxelas, em Louvain e no império germânico, mas a missão dada a ele por D. João III junto ao Papa Paulo III tinha um caráter especialmente importante para Portugal. Após diversas tentativas frustradas junto ao Papa para que este enviasse missionários para atuarem nas recém-conquistadas colônias portuguesas, D. Pedro de Mascarenhas, em nome de D. João III, propôs um acordo para uma missão da Companhia de Jesus na Ásia e no Extremo Oriente². É em sua companhia que São Francisco Xavier viaja para Lisboa em 1540, viagem na qual também retorna Francisco de Holanda.

Como comentado anteriormente, a viagem de Francisco não pode ser vista como uma simples viagem de estudos. A teoria que vê Francisco de Holanda como um bolsista torna-se inviável ante as regalias que o artista teve durante sua viagem, mesmo acompanhando a comitiva de tão importante fidalgo português. Some-se a isso a ausência de comprovação de um programa de bolsas de estudos por parte do governo português. Sua condição em Roma só pode ser vista em regime de exceção. E, esse regime fica patente nos interesses do Cardeal Infante D. Afonso em Roma.

Não temos muitas notícias sobre a vida de Francisco enquanto este se encontrava em Roma. Aliás, a quase totalidade das informações existentes sobre sua vida está registrada em fragmentos autobiográficos encontrados em sua produção literária. Não se pode precisar o

¹ “Nasceu pelos anos 1482 ou 1483; morreu em Goa em Junho de 1555. Seu pai chamava-se D. Fernão Martins Mascarenhas; era irmão de D. Nuno, D. Manuel e D. João de Mascarenhas. Não deixou descendência. Na corte, foi pajem da rainha Dona Catarina, teve o cargo de estribeiro-mor de D. João III e mordomo-mor do Príncipe D. João, falecido em 1554. Foi senhor de Palma, comendador de Castelo-Novo, Alcaide-Mor de Trancoso e General das galés do reino.” Tendo atuado em diversas missões diplomáticas na corte de Carlos V, foi convidado por este a acompanhá-lo em uma expedição contra os turcos em 1529, quando estes sitiavam Viena. Nesta mesma viagem, o acompanhou seu protegido, seu comensal em Lovaina (Louvain) e mestre de latim André de Resende”. Para mais informações sobre D. Pedro de Mascarenhas cf.: ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 163.

² DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 164.

tanto de verdade que existe nestes relatos. No entanto, quando Francisco terminou a redação do seu *Da Pintura Antiga* em 1548, D. Pedro de Mascarenhas encontrava-se em Lisboa, podendo ter desmentido várias afirmações relativas à viagem contidas em seu texto.

O retrato do papa Paulo III (fig. 4) é o primeiro³ que consta do *Álbum das Antigualhas*. Em aguada policroma, Paulo III encontra-se retratado em um medalhão de fundo azul lembrando talvez a noite, período de predileção dos astrólogos. Jacob Burckhardt e Eamon Duffy recordam que o papa não definia nenhuma data para audiências, consistórios ou publicação de bulas sem que os astros confirmassem os bons auspícios para a ocasião⁴.



Fig. 4. *Retrato do Papa Paulo III*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 1v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fazem parte da composição o báculo e as chaves de São Pedro, símbolos do poder espiritual e do temporal, características daquele que, enquanto à cabeça da igreja, deveria

³ Na edição organizada por José da Felicidade Alves, publicada em 1989, há uma inversão dos fólios 1v e 2r. Nesta edição o retrato de Miguel Ângelo Buonarroti vem antes do retrato do Papa Paulo III, sendo identificado portanto, como sendo o fólio 1v, enquanto o de Paulo III, consta como fólio 2r.

⁴ BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. de Vera Lucia de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991, p. 314. DUFFY, Eamon. *Santos e pecadores: história dos papas*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 163.

atuar como guardião da fé. O medalhão possui uma moldura dourada onde se lê *Paulo III. Pontífice máximo*⁵. Abaixo consta uma inscrição em italiano com alguns dados biográficos.

Paulo terceiro, chamado antes Alexandre, nasceu de Pier Luigi Farnese e de Giovannella Gaetani. Foi eleito Pontífice em 12 de Outubro de 1534; faleceu em 2 de Novembro de 1549, com a idade de 71 anos, 8 meses e 10 dias, havendo sido pontífice 15 anos e 23 dias.⁶

Existem alguns equívocos na inscrição. Paulo III nasceu em 1468, falecendo, portanto com 81 anos de idade, não 71. Feito cardeal aos 25 anos de idade, eleito papa a 13 de outubro de 1534, o Papa faleceu em 10 de novembro de 1549.

D. Elias Tormo comenta que esta inscrição foi provavelmente copiada por Francisco de Holanda, uma vez que se trata de uma fórmula romana comum ao se tratar dos papas. E, provavelmente foi inserida após a morte de Paulo III, talvez quando da organização dos desenhos para compor o álbum. Tormo⁷ considera este retrato como sendo feito de memória e não tirado ao natural, por não apresentar uma postura de quem se deixa retratar. Além disso, apesar da bela utilização das cores, não faria justiça à fama de retratista de Francisco.

Quando o Papa Paulo III foi escolhido, nem Francisco I rei da França, tampouco o imperador Carlos V se opuseram à sua eleição. Alessandro Farnese era o cardeal mais velho e mais experiente do conclave. Durante seu pontificado, deu continuidade ao projeto iniciado por Júlio II de reconstrução de Roma, esperando que esta refletisse tanto a glória espiritual quanto a temporal da Igreja e do papado. Ao mesmo tempo, articulou os elementos necessários para que ocorresse o concílio que teve lugar em Trento, objetivando a Reforma da Igreja Católica, reforma esta imprescindível para os rumos que a Igreja necessitaria trilhar frente à Reforma Protestante que se alastrava pelo continente, mas também que responderia a diversas inquietações internas, a necessidades sentidas pelos próprios católicos, de reformar certas práticas de sua Igreja.

⁵ *PAULUS.III.PONTIFEX.MAXIMUS.*

⁶ No desenho a inscrição não está tão clara, por isso usei a tradução que consta na edição de José da Felicidade Alves. Na sua tradução ele coloca ‘Alexandre’, optei no texto por usar a versão italiana, ‘Alessandro Farnese’. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 20.

⁷ “En el exergo, en latín, “Paulo III. Pontífice máximo”, y todo el disco pudo ser hecho en Roma; pero no parece del natural, al menos no en postura de dejarse ser retratado, sino visto el Papa en ceremonia pública y recordado después; ya que, bello de color en el original, en cambio resulta flojo de dibujo y, por consecuencia, de escaso interés en la fotografía. Por tanto, no es digno de la fama de retratista en miniatura de D’Ollanda.” HOLANDA, Francisco. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 36.

No apêndice intitulado ‘Memória’ dos seus *Diálogos em Roma*, Francisco recorda a emoção de ter recebido a comunhão pascal das mãos do Papa Paulo III em 1539.

Na igreja de São Pedro Apóstolo, em Roma, em o seu altar, onde está sepultado, recebi o corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo pelas mãos do santo papa Paulo III, pontífice máximo, dia de Páscoa, no ano de MDXXXIX ante todos os cardeais e a corte, com os embaixadores dos reis cristãos e alguns senhores romanos somente. E esta é a coisa de que me mais prezo e estimo.⁸

Pela comoção religiosa percebida no seu relato, é natural entender que Francisco de Holanda, como bom católico, aproveitasse a viagem à cidade eterna para peregrinar pelos locais sagrados em busca dos objetos ou símbolos reverenciados pela cristandade, enquanto resolvia os negócios que sua função lhe exigia. No seu *Da Pintura Antiga*, comenta que a Rainha D. Catarina havia lhe pedido uma cópia da *Vera Imagem do Salvador* que se encontrava na Basílica de San Giovanni in Laterano.

Rezava a lenda, na época de Francisco, que Nossa Senhora havia pedido a São Lucas, que era pintor, que fizesse um retrato de Jesus. Quando São Lucas intentava começar o trabalho, encontrou-o já pronto. Alves⁹ recorda que este trabalho insere-se na longa tradição que remonta às imagens de Palas Atena em Atenas e Troia e a de Artemísia em Éfeso, que não teriam sido feitas por mãos humanas. A fama da imagem do Salvador, assim como a história da sua origem divina, já existia entre os orientais desde o princípio do século IX.

Muitas eram as relíquias sagradas existentes em Roma que podem ser definidas como de visita obrigatória para os fiéis. O rosto de Cristo por Verônica, que se encontra na Basílica de São Pedro é um deles. Francisco de Holanda, porém, deixou no álbum somente o registro de duas dessas relíquias: o *Título da Cruz de Cristo* (fig. 5) e a *Coluna Salomônica do Templo de Jerusalém* (fig. 6). Alves dá a história da ‘Santa Cruz de Cristo’ e do seu título¹⁰.

Ao tempo da viagem de Francisco a cruz encontrava-se na Basílica de Santa Cruz em Jerusalém. A ‘Madeira da Cruz de Cristo’ teria sido descoberta no século IV pelo bispo de Jerusalém, São Macário. Santa Helena, mãe do imperador romano Constantino teria estado presente, quando a cruz foi encontrada. O título – letreiro – da cruz passou então a ser

⁸ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 94.

⁹ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 119.

¹⁰ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 21-22.

venerado nos santuários do Calvário e Santo Sepulcro de Jerusalém. Da madeira da cruz foram retiradas parcelas enviadas para toda a cristandade, ficando uma parte do letreiro na Basílica Romana de Santa Cruz em Jerusalém, edificada onde antes se encontrava o palácio da Imperatriz Helena, mãe de Constatino I.

No século XII, o Papa Lúcio II mandou colocar o título da Cruz de Cristo numa arca de chumbo identificada com este conteúdo e guardada atrás de uma lápide com o letreiro “Titulus Crucis”, numa cavidade feita no fecho do arco triunfal dessa mesma igreja. Acredita-se que essa disposição tenha caído no esquecimento, até o ano de 1492, quando por ocasião de obras de restauro ordenadas pelo Cardeal Mendonza, o reboco foi retirado. Encontrou-se então o letreiro da lápide, a arca e no seu interior a tábuia do título da Cruz. Sua autenticidade foi confirmada pela Bula de Alexandre VI.

Francisco registrou então um fragmento da relíquia há poucos anos redescoberta. O letreiro está invertido e é escrito em hebraico, grego e latim. No desenho faltam letras no início, à direita do leitor e no fim à esquerda, provavelmente por causa da tarja colocada nos desenhos quando da organização do álbum.

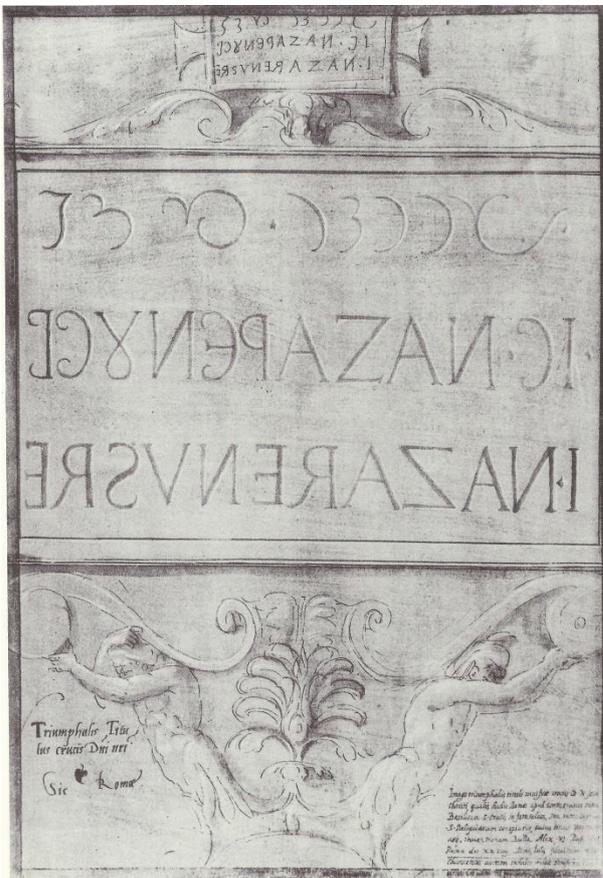


Fig. 5. *Título da Cruz de Cristo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 4v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Possui duas legendas. A primeira, diz *Título triunfal da Cruz de N. S. Assim está em Roma*¹¹. A outra, também em latim, é de caráter explicativo e, apesar de não ser possível ler o seu fim, traz a seguinte informação.

Imagem triunfal do mirífico título da cruz de N. S. Jesus Cristo, tal como actualmente pode ser admirado em Roma, nos Cartuxos, dentro da Basílica de Santa Cruz em Jerusalém, ou seja, dentro da capela das Santas Relíquias. A bula do Papa Alexandre VI, dada em Roma no dia 29 de Julho (de 1492) testifica plenamente a autenticidade e a descoberta desse título...¹²

Francisco de Holanda fez o desenho a pena com tinta sépia, toques de lápis branco, sobre papel previamente pintado.

Registrada com o mesmo intuito que o *Título da Cruz de Cristo*, e compondo um díptico com o desenho anterior é a *Coluna Salomônica do Templo de Jerusalém*. Na extensa inscrição em latim no desenho de Francisco, se lê que

Esta é aquela coluna na qual Nosso Senhor Jesus Cristo se apoiava enquanto pregava ao povo e à qual se encontrava enquanto de pé fazia as suas orações a Deus pai. Esta coluna, juntamente com as outras onze que ali estão à volta, foi colocada no Triunfo da Basílica de São Pedro. Expulsa os demónios e liberta os que são atormentados pelos espíritos imundos.¹³

Alves recorda que esta informação refere-se a uma lenda corrente nos tempos de Francisco de Holanda, sem qualquer fundamento histórico, cuja origem remonta ao século XII. Por este motivo, encontrava-se como relíquia na capela onde mais tarde foi colocada a Pietà de

¹¹ *Triumphalis Titulus crucis Dñi nři. Sic Romae.*

¹² “Imago triumphalis tituli mirificae crucis D. N. Jesu Christi,/ qualis hodie Romae apud cartusianos intra/ Basilicam S. Crucis in Jerusalem, seu intra capellam/ S. Reliquiarum conspicitur, cvius tituli veritatem/ atque inventionem Bulla Alex. VI Pap. Dati/ Romae die XXVIII Mens. Julii plenissime testatur./ Caracteres autem in fabre tunc temporis sculptet/ ut aedis vetustas paulatim losit sed... brica imaginis...” HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 21.

¹³ “Haec est illa coluna in qua Dns Noster Jehsus Xritos, appodiatum dum populo praedicabat et Deo Patri preces in templo Salomonis effundebat adherendo stabat: quae una cum aliis undecim hic circumstantibus in Triumphum basilicae Beati Petri locata fuit. Demones expellit, et ab immundis spiritibus vexatos reddit.” HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 22.

Michelangelo. No desenho a pena, Francisco de Holanda registrou a coluna, ricamente detalhada, com o Cristo junto a ela pregando a dois homens.



Fig. 6. *Coluna Salomônica no Vaticano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 5r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

As doze colunas teriam sido enviadas pelo Imperador Constantino para a obra da antiga basílica de São Pedro, onde juntas formavam a pérgola do altar-mor da antiga basílica. Não se sabe se as doze colunas eram do século IV, ou se de origem asiática, greco-oriental, do tempo dos sucessores de Alexandre Magno, não existindo, porém, nenhum fundamento para que sua procedência seja atribuída ao templo de Jerusalém, ou mesmo ao Templo de Salomão, o que não impediu que o senso comum as situasse como sendo proveniente deles.

A pérgola onde elas se encontravam foi destruída para a construção da basílica atual. No século XVII, Bernini aproveitou oito colunas para as quatro loggias da grande cúpula da nova basílica, outras duas ficaram incorporadas em um altar colateral da Capela do SS. Sacramento. Bernini imitou-as nas colossais colunas de bronze que fez para o baldaquino da Basílica de São Pedro.

D. Elias Tormo¹⁴ acreditava que existia alguma semelhança entre as colunas e os elementos arquitetônicos e decorativos encontrados na Igreja de Santa Constança, situando as colunas senão no mesmo momento construtivo – na hipótese de terem sido feitas na mesma época em que o mausoléu de Santa Constança, depois transformado em Igreja –, talvez pelo menos no mesmo estilo.

Mas a importância da Igreja Católica, para Francisco, reflete-se muito além do registro do letreiro da Santa Cruz e da coluna salomônica. Mesmo que indiretamente, em alguns pontos, as figuras centrais da sua ‘odisseia’ pessoal estão vinculadas à cúria romana. Foi nos palácios de alguns cardeais que Francisco de Holanda encontrou não somente as obras da antiguidade que serviram de modelo aos seus trabalhos futuros, mas também os caminhos que o levariam aos artistas que ele pretendia seguir. Isso justifica plenamente a inserção do Papa Paulo III no lugar que Sylvie Deswarte¹⁵ define no álbum como sendo o da dedicatória, ao lado do retrato de Michelangelo Buonarroti.

É necessário ainda recordar que, quando Francisco de Holanda organiza o *Álbum das Antigualhas*, já havia acontecido o Concílio de Trento¹⁶ e, antes disso, já havia sido criada a Inquisição em Portugal. Francisco abandona – ou deixa em suspenso – alguns pensamentos e ideais da juventude e alinha-se à ortodoxia da Contrarreforma. Este talvez o motivo para que as antiguidades cristãs sejam os primeiros desenhos de antiguidades a serem colocadas no álbum quando da sua organização.

Francisco nos dá notícia, em seus tratados, de diversos contatos estabelecidos por ele com membros tanto da cúria romana, quanto eminentes humanistas que viviam em Roma naquele período. Os principais interlocutores dos seus *Diálogos em Roma* – os quais compõem a segunda parte do tratado – são a Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna; o secretário do papa, Blosio Palladio; o célebre humanista Lattanzio Tolomei e o artista florentino Michelangelo Buonarroti, que quando da viagem de Francisco de Holanda estava pintando o afresco na parede do altar da Capela Sistina, a mesma onde anos antes havia maravilhado o mundo com as pinturas do teto.

¹⁴ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 36.

¹⁵ DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 59.

¹⁶ Na Sessão XXV do Concílio de Trento, que ocorreu em dezembro de 1563, foi discutido o problema da arte religiosa. Além de haver decidido sobre a permanência e conservação das imagens, defendendo-as das acusações de idolatria, foram tomadas medidas para proteger as igrejas de toda pintura herética ou secular, ou que fossem passíveis de acusações de indecência ou profanação. O decreto que trata de tal questão foi repetido e ampliado por um grupo de escritores que assumiram a tarefa de publicar as decisões do Concílio. Em especial pelo Cardeal Gabriele Paleotti e Gilio da Fabriano.

O retrato do artista florentino Michelangelo Buonarroti (fig. 7) figura ao lado do retrato do papa Paulo III no *Álbum das Antigualhas*.

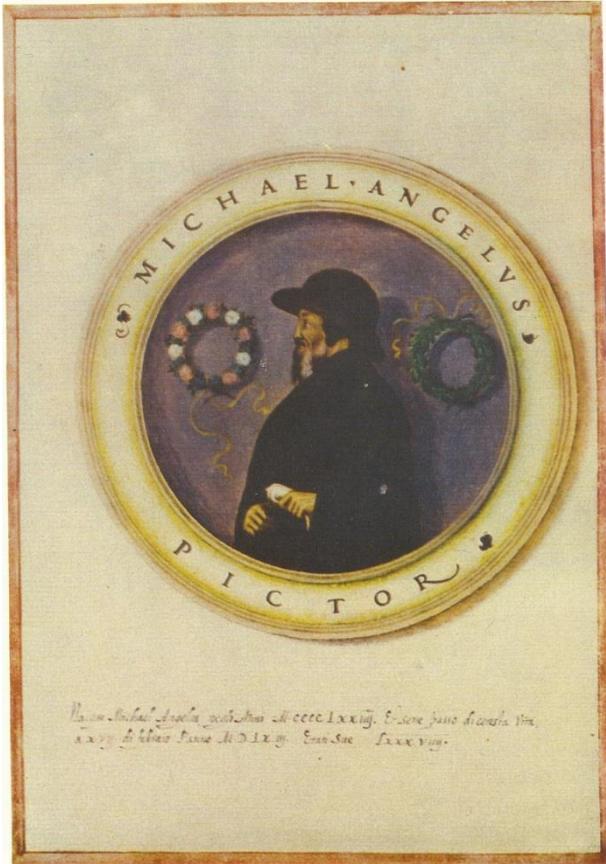


Fig. 7. Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 2r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço d,o Escorial.

Personagem ilustre dos seus *Diálogos em Roma*, interlocutor principal dos três primeiros diálogos, estando ausente do quarto, o artista florentino figura em primeiro lugar na relação feita por Francisco de Holanda dos famosos pintores modernos e dos escultores de mármore, relação esta colocada ao fim dos seus *Diálogos*.

Seu retrato em aguada policroma com fundo violeta no medalhão, possui uma moldura redonda com a legenda *Michelangelo Pintor*¹⁷. Seu retrato está ladeado por uma coroa de louros e outra de rosas brancas e vermelhas. A inscrição, também biográfica, como a de Paulo III, também traduzida por José da Felicidade Alves diz “Nasceu Miguel Ângelo nos anos 1474. E se passou desta vida a 17 de Fevereiro de 1563. Em sua idade de 89 anos”¹⁸. É

¹⁷ MICHAELANGELUS.PICTOR.

¹⁸ “Nacque Michael Angelus negli Anni M.CCCC.LXXiiij. E se ne passo di conesta vita a Xvij de febraio l'anno M.D.Lxiij. Etat. Sue LXXXViiiij.” HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 19.

Joaquim de Vasconcellos¹⁹ quem nos dá as correções, lembrando que o cálculo feito por Francisco de Holanda está registrado segundo o ano florentino que começa em 25 de março. As datas corretas seriam portanto 1475 para o nascimento e 1564 para a morte. D. Elias Tormo²⁰ comenta que, neste retrato, parece que o retratado foi surpreendido enquanto conversava alguém, como se não tivesse se dado conta de que estava sendo retratado. Talvez o esboço desse retrato tenha sido feito durante um dos encontros de que resultaram os diálogos.

A legenda na moldura, *MICHAEL.ANGELUS.PICTOR.*, tem sido motivo de dúvidas de muitos estudiosos no que se refere ao conhecimento real que Francisco de Holanda tenha tido com Michelangelo, principalmente em virtude da preferência que este tinha de ser identificado como escultor. Holanda explica essa atribuição no segundo diálogo, quando após incluir entre as obras de pintura feitas na Itália uma sepultura esculpida por Michelangelo, é arguido sobre seu engano pelo Lattanzio Tolomei, outro personagem dos seus diálogos. Francisco pede licença ao mestre Buonarroti e justifica a inclusão.

Como todos os ofícios que têm mais arte e razão e graça achareis que são os que mais se chegam ao debuxo da pintura, assim mesmo os que se mais ajuntam com ele, procedem dele e são parte ou membro seu, tal como escultura ou estatuária, a qual não é outra coisa senão a mesma pintura; bem que pareça a alguns que ofício seja por si, arredado, todavia é condenado a servir a pintura, sua senhora.

E esta quero dar por suficiente prova [...] que nos livros achamos Fídias e Praxíteles nomeados por pintores, sabendo certo que eram escultores de mármore...²¹

Explicação complementar é dada por ele no *Da Pintura Antiga*²², quando descreve respectivamente a escultura e a arquitetura como “pintura esculpida em pedra” e “pintura incorporada em matéria grossa”.

Maria Berbara, ao traduzir a carta de Michelangelo a Benedetto Varchi²³ comenta a sutil ironia de Michelangelo com relação ao *paragone*. As discussões nesse sentido eram

¹⁹ VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda**: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896, p. 4.

²⁰ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 37.

²¹ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 42.

²² HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 80-81.

vistas por Michelangelo como, de certo modo, infrutíferas, optando o artista por não perder tempo debatendo a questão e ‘politicamente’ cedendo à pressão de Varchi no que se refere à aceitação do conceito de que a pintura e a escultura são semelhantes em virtude da origem comum. Mas não sem antes comentar que se a fadiga, trabalho, dificuldade e juízo não fazem um trabalho mais nobre, que aí sim, a pintura e a escultura poderiam ser consideradas como sendo a mesma coisa.

O pensamento de Francisco de Holanda assemelha-se ao de Vasari quando fala das artes irmãs.

Digo, portanto, que a escultura e a pintura na verdade são irmãs, nascidas de um pai que é o desenho, de um só parto e a um só tempo; e não precedem uma à outra, a não ser que a virtude e a força daqueles que as trazem às costas façam um artista passar à frente do outro, e não por diferenças ou grau de nobreza que verdadeiramente se encontrem sob eles. [...] Disso querendo talvez nos dissuadir, e mostrando-nos a irmandade e a união dessas duas nobilíssimas artes, o próprio céu tem feito nascer em tempos diversos muitos escultores que pintaram e muitos pintores que fizeram escultura [...]. Mas em nosso tempo produziu a bondade divina Michelangelo Buonarroti, no qual essas artes tão perfeitas reluzem e tão semelhantes e unidas aparecem que os pintores de suas pinturas se maravilham e os escultores de suas esculturas se admiram e reverenciam sumamente.²⁴

Argan recorda que no início do século XVI ocorre a transição da ‘noção de *artes*’ para o ‘conceito de *arte*’. Nesta transição que tem sua origem no *paragone* entre as artes, a disputa começa tratando da superioridade da escultura, da pintura e da arquitetura, para terminar na busca de uma síntese além das mesmas, onde todas se mostram por fim como diversas técnicas de arte. Para Argan, Michelangelo encontra a “síntese no *desenho*, ou na *ideia* separada de todo particularismo de matéria ou de processo manual”²⁵. A escultura conseguiria se sobrepor à pintura porque é feita “tirando ou destruindo a matéria e liberando o conceito ou o *desenho*”²⁶.

²³ BERBARA, Maria. A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi: considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotianas. In: **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005, pp. 103-109. Disponível em: <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=6>. Acesso em: 20 fev. 2015.

²⁴ VASARI, Giorgio. Proêmio às vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. In: ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: De Michelangelo ao futurismo. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 225.

²⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: De Michelangelo ao futurismo. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 40.

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 26.

Talvez por uma questão conceitual, referindo-se à grande arte que existia na antiguidade e que teria ficado adormecida durante os anos que compreenderam o fim do Império Romano e os trabalhos de Giotto, segundo a teoria artística da época, Francisco de Holanda tenha se referido à pintura e não ao desenho enquanto elemento motor da criação artística. No capítulo primeiro do *Da Pintura Antiga*, concluído em 1548, Francisco referiu-se a Deus como sendo o primeiro pintor, sendo o único capaz de fazer a pintura ‘animante’, aquela capaz de dar a vida, ficando a cargo dos homens a pintura ‘inanimante’. Francisco de Holanda teria, dessa forma, falado sobre o parentesco entre as artes, filhas de um mesmo impulso criador, desenho ou pintura, dois anos antes de Vasari. Também é preciso levar em conta o fato de que a principal atuação de Francisco de Holanda junto à corte era como pintor. Natural portanto, que privilegiasse seu ofício acima dos demais.

Com certo tom de lisonja, Francisco de Holanda, no primeiro dos *Diálogos em Roma*, ao referir-se a D. João III seu soberano, comentou que este último era “favorecedor das boas artes, tanto que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum fruto prometia, me mandou ver Itália e suas polícias, e mestre Micael Ângelo que aqui vejo estar”²⁷. Não acredito que conhecer Michelangelo era o objetivo principal de sua viagem, mas é perfeitamente possível que fizesse parte de seus interesses e daqueles da corte portuguesa, que Holanda trouxesse notícias do grande artista, principalmente em virtude da relevância que a pintura do teto da Capela Sistina, desvendada aos olhos de um mundo deslumbrado diante de sua magnificência.

As relações, porém, que culminariam no acesso de Francisco de Holanda a esses círculos eclesiásticos, podem ser situadas muitos anos antes, e tem provavelmente como figura central o Bispo de Viseu, D. Miguel da Silva.

Quando Francisco de Holanda chegou a Roma em 1538, havia apenas um ano que tinha sido reinaugurado o aqueduto de Évora. André de Resende e o bispo de Viseu D. Miguel da Silva haviam travado uma batalha ideológica em torno da antiguidade do aqueduto. André defendia a presença do general romano Sertório em Évora na antiguidade, assim como a ideia de que, por ordem deste, teriam sido feitas diversas melhorias na cidade, incluindo a construção do aqueduto e a fortificação da mesma, elevada por Júlio César à condição de município latino. Faz ainda sua apologia da antiguidade de Évora e do aqueduto baseado em uma inscrição encontrada na cidade. D. Miguel da Silva, no entanto, denuncia a inscrição como sendo falsa por algumas incorreções encontradas na escrita em latim, considerando a

²⁷ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 32.

inscrição como um recurso para convencer o rei da importância de se restaurar o antigo aqueduto.

As obras de restauro do aqueduto começaram no início de 1531. Neste ano a corte se transferiu para Évora. Inaugurado em março de 1537, em presença da corte, teve sua construção elogiada por D. Miguel em uma carta escrita em novembro de 1537 ao seu amigo Blosio Palladio, secretário do Papa Paulo III. D. Miguel escreveu um poema intitulado *De Aqua Argentea*, onde elogiou a iniciativa do rei D. João III de trazer melhorias à cidade de Évora. Mesmo assim, é a proposta de André de Resende que é aceita como verdadeira.

D. Miguel da Silva havia retornado de Roma em 1525, depois de dez anos atuando como embaixador português junto à Cúria romana. Trouxe consigo para Portugal um arquiteto – Antônio da Cremona – que havia trabalhado nas obras da Basílica de São Pedro junto a Rafael. Com a ajuda de Antônio, promove uma série de obras de caráter italianizante em sua propriedade em São João da Foz.

Em 1515, quando foi nomeado embaixador, o Papa Leão X e o cardeal Giulio de Médici escreveram, em momentos distintos, ao rei de Portugal. Leão X comentava sua satisfação e alegria pela escolha de D. Miguel e o cardeal Médici falava do conhecimento que tinha de D. Miguel e do apoio dado por ele à causa portuguesa em Roma. Sylvie Deswarte²⁸ acredita que a amizade com a família Médici tenha tido início logo após o período de estudos de D. Miguel em Siena, o que justificaria a acolhida por parte do Papa e do cardeal.

Era desses anos a amizade com Blosio Palladio que, como vimos, à época em que Francisco de Holanda esteve em Roma era o secretário do papa Paulo III. D. Miguel atuou como embaixador português em Roma durante os pontificados de Leão X, Adriano VI e Clemente VII – antes Cardeal Giulio de Médici. Este último, já era amigo de D. Miguel há algum tempo. Segundo o próprio Francisco de Holanda, foi por intermédio do humanista Lattanzio Tolomei e do poeta e secretário particular do papa, Blosio Palladio que ele foi apresentado a Michelangelo.

Grande parte dos amigos de D. Miguel em Roma pertencia ao círculo dos Médici. O Cardeal Giovanni Salviati era um Médici por parte de sua mãe Lucrecia, irmã de Leão X; seu melhor amigo, Giovanni Rucellai, era filho do historiador Bernardo Rucellai e de Nanina di Piero de Médici, irmã de Lorenzo, o Magnífico.

Segundo Deswarte

²⁸ DESWARTE, Sylvie. *Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni, 1989, p. 9.

Em Giovanni Rucellai, D. Miguel encontrava um homem da sua geração e de refinada cultura, depositário, graças à educação e à tradição familiar, da herança artística e cultural de Lorenzo, o Magnífico. Com seu irmão Palla, Giovanni foi educado no *Studio Fiorentino* pelo humanista Francesco Cattani da Diacceto, discípulo e amigo de Marsilio Ficino, do qual em Florença era considerado o sucessor.²⁹

Bernardo Rucellai era figura importante para a permanência dos ideais de Lorenzo de Médici durante o período da república florentina. Quando os Médici foram expulsos de Florença, foi Bernardo quem reuniu em torno de si, no seu horto, quantos da Academia de Ficino tinham sobrevivido, levando também as antiguidades que tinha sido possível recolher e salvar do saque de 1494.

O grupo que se reunia em seu horto era animado pelo desejo de conseguir uma visão global da antiguidade. Visão esta que transcendia a atividade colecionadora de textos, epigramas e obras de arte. Seu interesse era construir uma visão verdadeiramente universal e enciclopédica da antiguidade.

Quando, em 1504, o poeta e humanista, professor de Filologia da Universidade de Nápoles, Pompônio Gáurico, publicou em Florença seu tratado *De Sculptura*, Bernardo Rucellai foi um dos que demonstraram vivo interesse pelo novo tratado sobre arte que, apesar do sucesso limitado alcançado na Itália, teve grande difusão nos países germânicos, nórdicos e nos Países Baixos. Este tratado, junto com o de Vitruvius, foi utilizado e citado por Francisco de Holanda na redação do seu *Da Pintura Antiga*.

Os anos que D. Miguel da Silva viveu em Roma, foram anos extremamente frutíferos quanto à produção artística e cultural. No que se refere à literatura, foi a época dos ‘hortos literários’. O Cardeal Giovanni di Lorenzo de Médici tinha apenas 37 anos quando foi eleito papa, escolhendo o nome de Leão X. Considerado culto, pacífico e isento de vícios como os apresentados por alguns de seus antecessores, foi acolhido com uma onda de alegre expectativa após o turbulento papado de Júlio II. Tal como seu pai, gostava de se cercar de poetas e escolheu seus secretários principalmente por sua qualidade literária e intelectual. Pietro Bembo³⁰ e Jacopo Sadoleto³¹ eram seus secretários particulares. Benedetto Accolti³² foi

²⁹ “In Giovanni Rucellai, D. Miguel da Silva trovava un uomo della sua stessa generazione e di raffinata cultura, depositario, grazie all’educazione e alle tradizioni familiari, dell’eredità artistica e culturale della Firenze di Lorenzo il Magnifico. Con suo fratello Palla, Giovanni era stato educato nello *Studio Fiorentino* dall’umanista Francesco Cattani da Diacceto, discepolo e amico di Marsilio Ficino, di cui a Firenze era considerato il successore”. DESWARTE, Sylvie. **Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva**. Roma: Bulzoni, 1989, p. 12.

³⁰ Pietro Bembo nasceu em Veneza em 1470. Gramático, escritor, humanista, historiador e cardeal. Baseado nos principais escritores toscanos do século XIV, estabelece as regras gramaticais da língua italiana, contribuindo para a difusão do modelo de Petrarca.

nomeado *abbreviatore* apostólico. Por fim, Blosio Palladio³³ – depois secretário também de Clemente VII – atuou como notário dos *Archivi della Camera Apostolica*. Como embaixador junto à cúria romana, D. Miguel foi colocado constantemente em contato com o círculo de poetas da corte de Leão X, os quais, quando ainda não o eram, passaram a fazer parte do seu círculo de amigos.

Quando D. Miguel chegou a Roma lá já se encontrava, como embaixador do Duque de Urbino, Baldassare Castiglione, o qual permaneceu neste cargo até 1516, quando Guidobaldo da Montefeltro perdeu o ducado. Nestes anos, Castiglione esteve trabalhando na redação do seu *Il Cortegiano*. Neste, escrito em formato de diálogos, Castiglione evocava os anos felizes vividos na corte de Urbino, onde alguns dos Médici haviam buscado refúgio após a fuga de Florença. O Cardeal Giuliano de Médici era um dos interlocutores dos diálogos.

Em 1516 Guidobaldo perdeu o ducado e Castiglione foi para Mântua, onde trabalhou como embaixador do Duque Federico Gonzaga, retornando a Roma em 1520, nessa função. Permaneceu novamente em Mântua por um breve período, durante o pontificado de Adriano VI e, com o advento do pontificado de Clemente VII voltou novamente a Roma em 1523, quando optou pela carreira eclesiástica. Foi nomeado então protonotário apostólico e, em julho de 1524, núncio apostólico na Espanha. Alguns anos mais tarde foi repreendido por Clemente VII por não tê-lo avisado do saque de Roma.

Os poetas da cúria romana, passavam o tempo livre em alegres reuniões literárias que tinham lugar em alguns hortos. Deswarte³⁴ comenta que Jacopo Sadoletto citou os quatro principais locais de reunião: o horto de Angelo Colocci, o horto de seu vinhedo próximo à Igreja de Santa Susana, o do Circo Máximo e aquele do Templo de Hércules às margens do Tibre, próximo ao pórtico de Otávia. O nome de D. Miguel não aparece na citação de Sadoletto, mas aparece a de muitos amigos seus: Blósio Palladio, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione entre outros. Giovanni Rucellai foi nomeado castelão do Castelo Sant’Angelo logo após a eleição de Clemente VII.

³¹ Jacopo Sadoletto nasceu em Módena em 1477. Cardeal, diplomata e humanista, dedicou-se ao estudo das humanidades e adquiriu reputação como poeta. Sua obra mais conhecida foi sobre o grupo escultórico do Laocoonte.

³² Formado em Jurisprudência pela Universidade de Pisa, nasceu em Arezzo em 1497. Era neto do humanista e juriconsulto Benedetto Accolti, o Velho, o qual sucedeu Poggio Bracciolini como chanceler da República Florentina em 1458. Benedetto Accolti, o Jovem, foi elevado a cardeal por Clemente VII em 1527.

³³ Blósio Palladio era poeta e arquiteto. Atuou como secretário de Clemente VII, Paulo III e durante um breve período de Júlio III. Morreu em Roma em 1550.

³⁴ DESWARTE, Sylvie. *Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni, 1989, p. 30.

Duffy³⁵ descreve Clemente VII como “aplicadíssimo no trabalho e muito competente, [...] convencionalmente devoto e isento de escândalos sexuais”. Quando cardeal, Clemente havia apoiado a causa do imperador Carlos V contra a França e esperava-se que no seu pontificado o apoio fosse mantido. No entanto, o papa começou a oscilar entre um e outro, pensando não somente em Roma, mas também em Florença, que poderia cair caso o imperador passasse a dominar também Milão. Durante oito dias o exército lanzinesco pilhou a cidade. Mesmo aqueles contrários à política papal deploraram o Saque. Não era somente a sede da Igreja que estava sendo conspurcada. Era àquele momento nas palavras de Erasmo citado por Duffy “a fortaleza da religião cristã e a mãe gentil do talento literário, [...] o lar sereno das musas e, na verdade, a mãe comum de todos os povos”. Clemente VII selou um acordo com Carlos V e em Bolonha no ano de 1530 coroou-o imperador.

O cardeal Alexandre Farnese teve sua candidatura ao papado sugerida pelo próprio Clemente VII. Segundo Duffy³⁶ o papa Farnese – Paulo III – possuía uma personalidade encantadora e uma inteligência privilegiada. Paulo III trouxe para Roma um regime contrário ao de Clemente VII, conhecido pela sobriedade. Dono de uma longa carreira na diplomacia papal, Paulo III conseguiu manter boas relações tanto com a França quanto com o império. No seu pontificado, os espetáculos de fogos de artifício, os bailes de máscaras e os fantásticos espetáculos, touradas e corridas de cavalo deliciavam o povo de Roma. O Castelo de Sant’Angelo era o palco oficial das girândolas de fogos de artifício na véspera da festa de São Pedro e em festas ou ocasiões especiais.

Uma dessas foi registrada por Francisco de Holanda, a cena noturna das festas celebradas em 4 de novembro de 1538 em honra do casamento do neto do Papa Paulo III, Otávio Farnese, com D. Margarida, filha natural do Imperador Carlos V (fig. 8). No terceiro dos *Diálogos em Roma*, Francisco refere-se às festividades por ocasião do casamento de Otávio Farnese.

E fazia-se então aquela festa no casamento do Senhor Octavio filho de Pedro Luís neto do Papa e senhor nosso Paulo III, com a senhora Margarida, filha do imperador [Carlos V], adoptiva; a qual fora, pouco tempo havia, mulher de Alexandre de Médicis, duque de Florença, o que mataram tão mal morto à traição, em Florença. E agora, sendo ela viúva e muito moça e formosa, casou-a Sua Santidade e Sua Majestade com o senhor Octavio, muito moço e muito gentil-homem, por onde toda a cidade e a corte os festejaram quanto podiam, ora de noite com serões e banquetes e com arder toda a Roma em

³⁵ DUFFY, Eamon. **Santos e pecadores**: história dos papas. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 157.

³⁶ DUFFY, Eamon. **Santos e pecadores**: história dos papas. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 161-163.

fogos e luminárias (e sobretudo o castelo de Sant'Ângelo), ora todos os dias fazendo algumas festas e gastos.³⁷

Além do interesse pelos jogos de luz e cor representados pelos fogos, o castelo em si revestia-se de interesse para Francisco de Holanda.

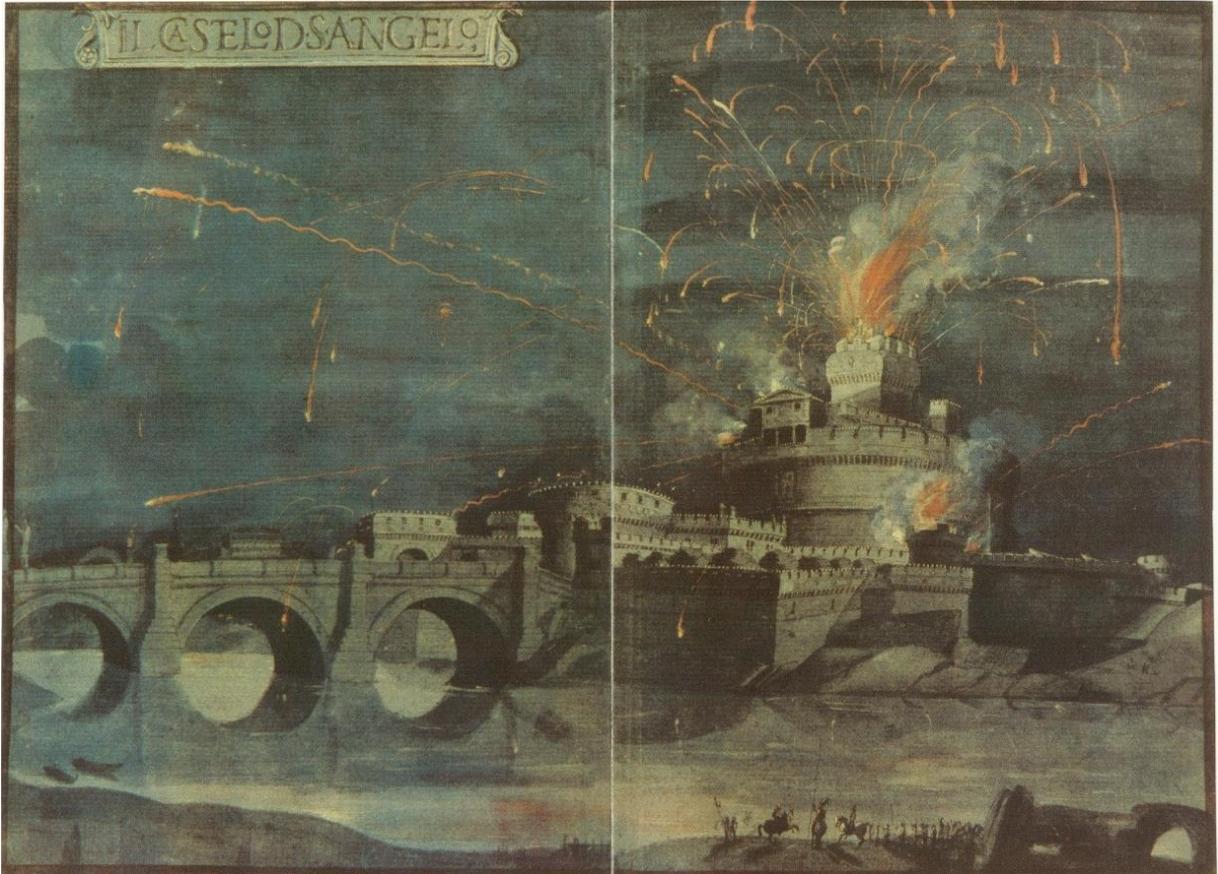


Fig. 8. *Girândola do Castelo de Sant'Ângelo*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 10/11 bis. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Francisco de Holanda registrou o Castelo de Sant'Ângelo numa cena noturna. A queima dos fogos de artifício é o ponto mais importante da composição. Para evidenciar o momento, o castelo foi desenhado a uma certa distância, dando a perceber o conjunto arquitetônico junto a ponte que leva ao castelo. Na margem oposta do rio, em primeiro plano, à direita, um grupo a cavalo, observa o espetáculo. Alguns pequenos barcos estão ancorados à esquerda.

Alves³⁸ enfatiza as obras militares do século XV que foram adicionadas ao castelo, os merlões e ameias, os arranjos da grande massa cilíndrica e da torre central quadrada, bem

³⁷ HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 51.

como as obras baixas e para tiro rasante, que formavam a cidadela pentagonal, com cinco grandes baluartes e as cortinas de ligação. Apesar porém do interesse militar, acredito que Francisco de Holanda tenha optado por representar o castelo numa aguada sobre papel colorido num momento de festa, quando o esplendor dos fogos de artifício ofuscavam o caráter militar do mesmo e a referência à vida cultural e festiva romana poderiam ser enfatizados.

Quando D. Miguel da Silva chegou a Roma como embaixador em 1515, fazia apenas um ano que Bramante havia falecido. Rafael começava a se firmar como arquiteto, tendo assumido havia pouco tempo a direção do canteiro de São Pedro. Amigo de Castiglione e da família Médici, era natural que D. Miguel tivesse tido contato com os artistas que atuavam a serviço da corte papal, principalmente Rafael de Urbino, que também era amigo de Castiglione.

Ao retornar a Portugal é essa recordação de Roma que D. Miguel levou consigo e transmitiu ao Cardeal Infante D. Afonso, e provavelmente aos estudiosos que gravitavam em torno do Cardeal Infante na corte. A imagem de uma Roma feliz, com círculos literários e artísticos brilhantes, reunidos bucolicamente em lugares planejados para que essas reuniões ocorressem. De uma Roma enfim que ainda não havia sofrido com os horrores do saque efetuado pelas tropas de Carlos V. Era essa a imagem que Francisco de Holanda levou em seu imaginário durante sua viagem. Em Roma circulou entre os amigos de D. Miguel da Silva, foi aceito pelo Papa que era amigo deste, cujo secretário também se encontrava entre seus amigos. É bem possível que tivesse levado uma carta de apresentação do bispo, apesar de que, só pelo fato de estar a serviço de D. Afonso, muitas portas se abririam pra ele.

Francisco de Holanda viajou para Roma, consciente e conhecedor das principais questões que vinham sendo discutidas entre os humanistas ligados a D. Miguel da Silva e conseqüentemente ao clero romano. Entre essas questões, se encontrava o projeto de restauração de Roma. E, no caso da relação entre D. Miguel da Silva e a viagem de Francisco de Holanda, a figura do artista Rafael de Urbino assume um caráter especial, uma vez que os estudos desenvolvidos por ele junto aos humanistas que compartilhavam dos seus ideais poderiam ser úteis à ideia de modernização, pela valorização da antiguidade e da arte que Francisco queria para Portugal.

³⁸ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 26-27.

3 Michelangelo e Rafael

Giulio Carlo Argan¹ sugere que a obra de arte deva ser analisada não somente no que se refere à matéria que a estrutura, mas também quanto ao seu processo de estruturação. Neste processo não podem ser deixadas de lado as noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, os elementos profissionais, preferências artísticas, conhecimentos técnicos, modos convencionais de representação e tradições iconográficas que norteiam seu fazer, assim como a contribuição pessoal de cada artista.

Francisco de Holanda sempre foi estudado como expoente máximo, senão único, de um Renascimento que se pretendia em Portugal. A modernização cultural do país era ponto importante na política de D. João III, e a viagem de Francisco de Holanda foi lida enquanto parte deste contexto. É interessante porém, analisar com um pouco mais de precisão, qual o modelo que norteou os estudos em sua viagem. Em outras palavras, o que Francisco de Holanda pretendia encontrar em Roma.

Michelangelo Buonarroti foi o artista por excelência na opinião de Francisco de Holanda, que o colocou em primeiro lugar entre os escultores e pintores. Após terminar a pintura do teto, do qual Francisco com certeza teve notícias antes da sua viagem, Michelangelo pôde voltar a trabalhar em seu grande projeto, o túmulo para o papa Júlio II. Mas pouco depois, retornando a Florença se envolveu em outros projetos para a família Médici.

O Papa Leão X, antes Cardeal Giovanni di Lorenzo di Médici, antigo conhecido de Michelangelo dos tempos da juventude junto à família Médici em Florença, lhe confiou o projeto da fachada da Igreja de São Lorenzo em Florença. O contrato para a fachada foi desfeito e Michelangelo foi encarregado da nova sacristia que deveria abrigar os túmulos de Lorenzo e de Giuliano de Médici. Francisco de Holanda não citou Michelangelo como arquiteto. É provável que isto tenha ocorrido por Francisco não ter tido a oportunidade de conhecer os trabalhos de arquitetura desenvolvidos por ele, uma vez que a maior parte destes trabalhos veio a ser desenvolvido em data posterior ao período em que Francisco esteve em Roma.

Michelangelo retornou a Roma em 1534 e o Papa Paulo III encomendou-lhe o projeto da pintura do *Juízo Final*, para a parede do altar da Capela Sistina. É neste trabalho, com

¹ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 29.

quase 65 anos de idade, que Francisco de Holanda encontrou o grande artista em Roma e, através dos contatos estabelecidos na cúria, passou a gozar da sua amizade, nos encontros realizados com o círculo da Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna e nos caminhos do Vaticano. No primeiro dos *Diálogos em Roma*, Francisco afirmou que

E principalmente mestre Micael prezava eu tanto, que, se o eu topava ou em casa do papa ou pela rua, não nos queríamos apartar, até que nos mandavam recolher as estrelas. E Dom Pedro Mascarenhas, embaixador, pode ser boa testemunha de tamanha causa esta era...²

No *Álbum das Antigualhas* encontram-se dois desenhos sem identificação de procedência. O primeiro deles (fig. 9) traz uma matrona sentada apontando para um livro. Sobre este está um gênio ou anjo segurando um archote. Atrás se encontra uma tábua ou quadro com três caracteres gregos.



Fig. 9. *Alegoria (Sibila Eritreia de Miguel Ângelo)*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 11v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

² HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 24.

Tanto a tábua quanto os elementos espaciais que a envolve se encontram somente esboçados. Joaquim de Vasconcellos³ levanta a possibilidade de que o mesmo seja uma alegoria que talvez simbolize a história, inspirada pela verdade. Os caracteres gregos – Ω Φ Σ – que não ajudam a decifrar a alegoria, poderiam ser lidos segundo ainda esse autor como letras, as quais transpondo-as: S. O. PH., seriam lidas como *Sofia* – a Sabedoria.

D. Elias Tormo⁴ identificou-o como sendo uma cópia da Sibila Eritreia pintada por Michelangelo no teto da capela, mas segundo Alves⁵ a imagem poderia ser lida como uma alegoria da Fé ou da Verdade. A identificação feita por Tormo deste desenho é procedente. Apesar de algumas variações em pequenos detalhes – posição da sibila, que no original se encontra levemente reclinada em direção ao livro e o gênio, que no teto, sem asas, sopra a chama do archote em direção à sibila – o desenho corresponde em grande medida ao original.

O segundo desenho (fig. 10) traz uma matrona com três crianças. Possui uma legenda onde se lê: *Caridade*⁶. Apresenta, tal como no primeiro, o mesmo enquadramento arquitetônico esboçado ao fundo. Joaquim de Vasconcellos⁷ comenta que, antes dele, Tubino havia levantado a possibilidade deste desenho feito por Francisco de Holanda ser uma cópia de uma miniatura de Giulio Clóvio onde figurava uma alegoria da caridade vista por Francisco de Holanda. O episódio está narrado no quarto dos *Diálogos em Roma*⁸.

D. Elias Tormo⁹ situa o original da alegoria também no teto da Capela Sistina, no grupo que representa a geração de Joram na genealogia do Cristo. Seria a representação da esposa de Joram e seus três filhos. Alves¹⁰ limita-se a repetir as informações dadas por Vasconcellos e Tormo. O grupo é representado por Francisco de Holanda sem o patriarca, apresentando ainda certa liberdade de cópia. A matrona tem uma das crianças ao seio e gira o corpo para a direita em direção da outra que está às suas costas buscando a sua atenção com um beijo. A terceira se debruça sobre o seu joelho.

³ VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda**: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896, p. 6.

⁴ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 71.

⁵ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 27.

⁶ *Charitas*.

⁷ VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda**: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896, p. 6.

⁸ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 71.

⁹ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 72-73.

¹⁰ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 27.



Fig. 10. *Alegoria da Caridade*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 12r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Tormo acredita que Francisco de Holanda tenha tido a oportunidade de ver os cartões preparatórios para o teto, e que os seus desenhos tenham sido feitos a partir desses cartões, mas não descarta hipótese de que o português, ao visitar a obra do *Juízo Final*, tenha subido no andaime e assim tenha podido observar com mais cuidado a cena da *Geração de Joram*. De fato, quando Francisco de Holanda se encontrava em Roma, Michelangelo estava trabalhando na pintura do afresco da parede do altar da Capela Sistina representando o Juízo Final. Sendo, portanto, possível que Francisco tivesse tido a oportunidade de visitar a Capela e, subindo nos andaimes, ter podido ver e desenhar as imagens pintadas anteriormente por Michelangelo no teto.

Apesar de não ter a confirmação de como Francisco chegou às imagens, concordo com a identificação feita por Tormo. Ele diz que, quando ele organizou a edição do *Álbum das Antigualhas* em 1940, não era possível ver os grupos da genealogia do Cristo em nenhuma das fotografias existentes do teto pintado por Michelangelo. Este fato contribuiu para dificultar a identificação da origem destes dois desenhos. Mas é interessante notar a ausência de referência nos desenhos com relação à localização do original, elemento que se encontra registrado em diversos desenhos feitos por Francisco. Teriam sido feitos a partir de desenhos

de outros artistas? Foram feitos a partir dos cartões preparatórios para o teto da capela? A inscrição *Charitas* refere-se a alguma possível semelhança com a iluminura de Giulio Clóvio? Não tenho como responder.

Francisco coloca poucas pinturas contemporâneas a ele no *Álbum das Antigualhas*. As duas primeiras que aparecem são os desenhos atribuídos a Michelangelo. Essa inclusão justifica-se plenamente no interesse que a pintura da Capela Sistina havia despertado naqueles que a viram ou que ouviram notícias da magnificência da obra de Michelangelo, que havia superados tantos pintores tidos como mais habilidosos que ele nessa prática artística. É interessante também a escolha de Francisco. Ele não registra os temas da criação do mundo que estavam no teto, mas os temas não convencionais, a genealogia do Cristo e as sibilas.

As sibilas inseriam-se no quadro do qual faziam parte também as profecias e os sonhos. O interesse pela astrologia e pelas profecias era grande àquela época, inclusive nos círculos humanistas. Juntamente com os profetas, mas vindas do mundo pagão da antiguidade, elas previram em diversas situações e momentos o nascimento e a vida do Cristo. Michelangelo escolheu para pintar no teto, cenas do Antigo Testamento, do Gênesis à embriaguez de Noé. E, margeando as cenas principais, os profetas e sibilas e os antepassados do Cristo. Estes últimos não constituíam tema comum entre as pinturas do período¹¹. Daí talvez a vontade de Francisco de registrar temas que não eram frequentemente abordados, mas que faziam parte de um arcabouço imagético que possuía vínculos com a antiguidade.

É certo que o contato com Michelangelo foi o que de mais marcante aconteceu durante a viagem, justificando a inserção do artista florentino como figura principal de sua produção literária imediata. No entanto, acredito que o conhecimento dos estudos e trabalhos realizados por Rafael junto a Bramante e Castiglione, os quais Francisco pode muito bem ter tido ciência por intermédio de D. Miguel da Silva, tenha sido o motivador intelectual dos estudos e desenhos desenvolvidos em sua viagem a Roma.

Além dos desenhos de Michelangelo na Capela Sistina, Francisco registra outros três produzidos no século XVI. Estes três, no entanto, estão diretamente ligados à figura de Rafael de Urbino. Não é possível afirmar que ele somente tenha registrado essas obras de pintura e

¹¹ Os antepassados do Cristo foram pintados por Giotto nos afrescos das faixas decorativas do teto da Capela Scrovegni em Pádua. Apareceram ainda em fachadas de catedrais góticas na França, mas nunca tiveram a mesma popularidade que os profetas e os apóstolos. Ross King levanta a hipótese de que, como Michelangelo era obcecado pela sua própria árvore genealógica, tivesse optado por trabalhar com a ascendência do Cristo. Sobre essa hipótese cf. KING, Ross. **Michelangelo e o teto do papa**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

desses dois artistas quando de sua viagem. Francisco afirma no *Da Pintura Antiga*¹² que havia pintado a ‘Imagem do Salvador’, que estava na Capela de Sancta Sanctorum na Basílica de San Giovanni em Laterano. Esta cópia teria sido elogiada por Michelangelo, de acordo com o terceiro dos *Diálogos em Roma*. Mas os desenhos das obras de Michelangelo e de Rafael são os únicos que ele incluiu no álbum. Talvez pelo caráter de superação da antiguidade com que os dois artistas eram vistos.

O primeiro ‘estudo’ de Rafael registrado por Francisco está diretamente ligado à história de Portugal. No início da embaixada de D. Miguel da Silva em Roma, ainda no papado de Leão X, D. Miguel foi encarregado de organizar a chegada a Roma de um rinoceronte, enviado por D. Manuel como presente ao papa. Este rinoceronte foi imortalizado em um desenho de Albert Dürer.

Não era a primeira vez que Portugal enviava a Roma um animal exótico como lembrança ao papa, que evocava as incursões portuguesas em territórios pouco conhecidos pelo ocidente. Alguns anos antes, a embaixada de Tristão da Cunha trouxe a Roma um elefante branco asiático, que recebeu o nome de Annone. Esta embaixada ficou conhecida, por este motivo, como ‘embaixada do elefante’, e foi a que provocou maior impacto em Roma. Acredita-se que o último elefante que a cidade tinha visto foi na antiguidade, com Aníbal. O Papa Leão X pediu a Rafael de Urbino o desenho do elefante. Em Berlim existe uma cópia do desenho feito por Rafael no Kupfestichkabinett (fig. 11). Nicole Dacos¹³ reproduz o desenho no seu livro sobre as *loggie* de Rafael.

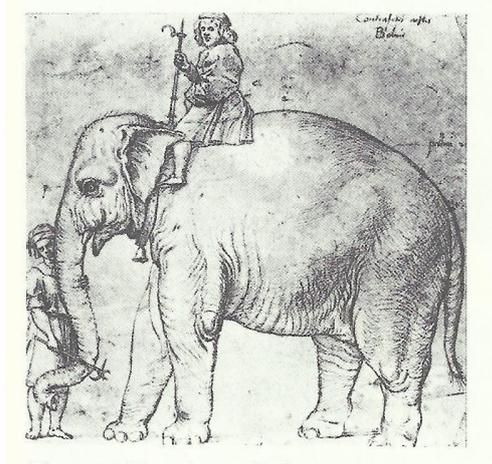


Fig. 11. *Elefante Annone*. Cópia de um desenho de Rafael. In: DACOS, Nicole. **Le logge di Raffaello**: maestro e bottega di fronte all’antico. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, távola CLVI, fig. 50.

¹² HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, cap. 27; HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, 3º diálogo.

¹³ DACOS, Nicole. **Le logge di Raffaello**: maestro e bottega di fronte all’antico. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, távola CLVI, fig. 50.

Annone tem sobre o seu dorso um condutor hindu e um tratador se encontra abraçado à sua tromba.

A partir do desenho de Rafael, Giovanni da Udine fez em estuque o elefante Annone para compor a decoração de um intradorso das *logge* no Vaticano (fig. 12).

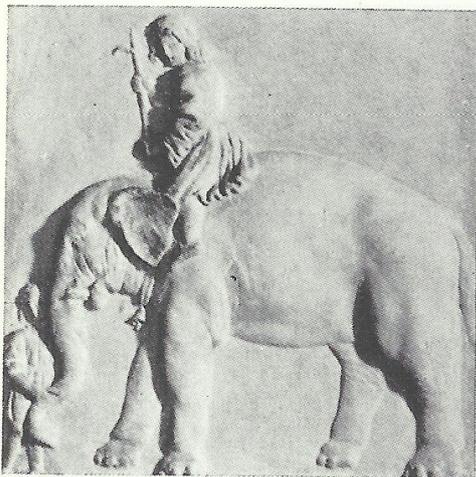


Fig. 12. *Elefante Annone*. Giovanni da Udine. Vaticano. DACOS, Nicole. **Le logge di Raffaello**: maestro e bottega di fronte all'antico. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, távola LXIX, fig. c.

Francisco de Holanda desenhou o elefante (fig. 13), provavelmente emocionado com a recordação da embaixada de Tristão da Cunha. No desenho de Francisco de Holanda é um menino negro quem está montando o elefante. Existem duas inscrições em latim no desenho de Francisco traduzidas por Alves. A primeira, uma declaração do próprio elefante.

Aos Deuses Manes
 Sob este ingente monte estou sepultado eu, ingente elefante,
 que o rei D. Manuel, depois de ter vencido o Oriente, a Leão
 Decimo enviou cativo. A rapaziada de Roma
 maravilhou-se de mim, animal que há longo tempo não era visto.
 Até viu no meu peito de irracional sentimentos humanos!
 Porém a Parca do ditoso Lácio teve inveja de mim,
 não suportando ela que os meus tenros anos rivalizassem com os donos.
 Mas os anos de vida que o Destino apagou e roubou à nossa natureza,
 Vós, Deuses Excelsos, acrescentai-os à conta do grande [papa] Leão.¹⁴

¹⁴ Tradução de José da Felicidade Alves, do original: “MONTE. SVB HOC. ELEPHAS. INGENTI. CONTEGOR. INGÊS QVEM. REX. EMANVEL. DEVICTO. ORIENTE. LEONI. CAPTIVVM. MISIT DECIMO QVEM ROMVLA. PVBES MIRATA. EST ANIMAL. NON LONGO TEMPORE. VISVM. VIDIT. ET. HVMANOS IN BRVTO PECTORE. SENSVS INVIDIT LATII. SED. MIHI. PARCA. BEATI NEC. PASSA. EST. TENEROS DOMINOS. EMVLARIER ANNOS ATQVAE. SORS RAPVIT. NATVRAE. DELITA. NOSTRAE TEMPORA. VOS SVPERI. MAGNO. ACCVMVLATE LEONI.” In: HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 41.

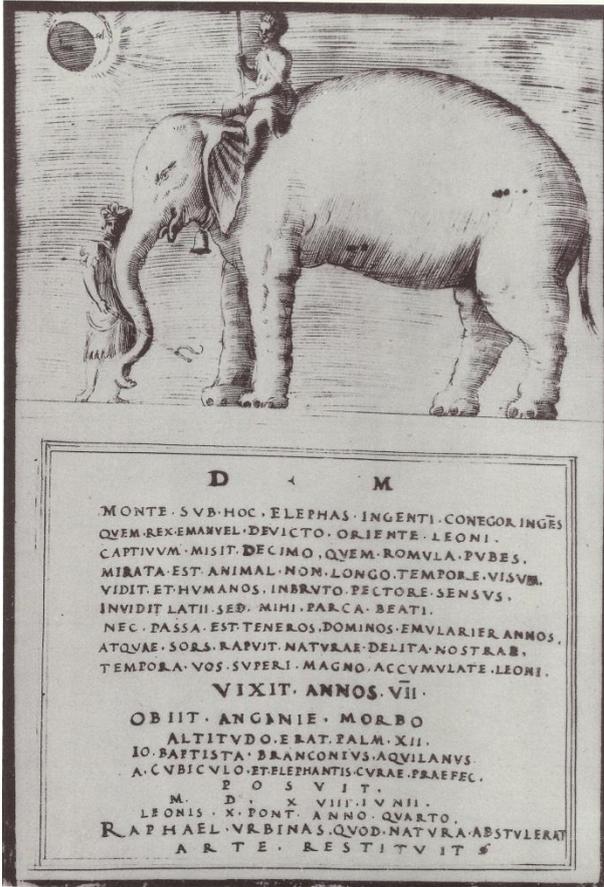


Fig. 13. *O Elefante Annone, de Rafael*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 31v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A segunda inscrição traz o epitáfio de Annone.

Viveu sete anos.
 Morreu de anginas.
 Tinha doze palmos de altura [2,60 metros]
 João Baptista Brancónio de Acquila,
 prefeito da câmara papal e encarregado de cuidar do elefante
 pôs [este memorial]
 no dia 18 do mês de Junho
 no quarto ano do Pontificado de Leão X [= 1516]
 Rafael de Urbino, o que a natureza levava
 por meio da arte o reconstituiu.¹⁵

¹⁵ Tradução de José da Felicidade Alves do original: “VIXIT. ANNOS. VII. OBIIT. ANGINIE. MORBO. ALTITVDO, ERAT. PALM XII. IO. BAPTISTA, BRANCONIVS, AQVILANVS. A. CVBICVLO. ET. ELEPHANTIS. CVRAE. PRAEFEC. POSVIT. M.C.X.VIII.IVNII. LEONIS. X. PONT. ANNO. QVARTO. RAPHAEL. VRBINAS. QVOD. NATVRA. ABSTVLERAT. ARTE. RESTITVIT.” In: HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 42.

O elefante Annone teve o papel de representar, em Roma, a descoberta portuguesa do caminho marítimo para as Índias. Este talvez o motivo para substituição do hindu que o montava no desenho de Rafael e no estuque de Giovanni da Udine pelo menino negro no desenho de Holanda. É a referência à passagem pela África, necessária para se atingir a Índia.

D. Elias Tormo¹⁶, no estudo que faz do desenho do *Elefante Annone*, acredita que Francisco de Holanda, entusiasmado com Michelangelo, dedica-lhe não só seu retrato no álbum, como os dois desenhos relativos ao teto da Capela Sistina. Mas o mesmo autor comenta que, mesmo lembrando-se da rivalidade entre este e Rafael de Urbino, morto já há quase vinte anos quando da viagem de Francisco, seria talvez inexplicável que ele não registrasse algum estudo de Rafael, cujas obras em Roma e principalmente no Vaticano foram tão admiradas quanto as de seu antagonista.

As obras de Rafael registradas por Francisco de Holanda são descritas por Tormo¹⁷ como movidas mais por uma curiosidade particular, do que por um caráter de elogio e memória dignas de Rafael. Não concordo com o caráter de mera curiosidade sugerido por Tormo, principalmente se levarmos em conta que Francisco já havia tido notícias do trabalho de Rafael, em particular do trabalho arqueológico desenvolvido por ele junto a humanistas e junto às antiguidades romanas¹⁸.

No *Álbum das Antigualhas*, o desenho que está ao lado do *Elefante Annone* traz duas composições de grotescas em colunas (fig. 14). Os originais são situados por D. Elias Tormo na decoração das loggie de Rafael no Vaticano. As *logge* pertencem ao programa de ampliação do Papa Júlio II do palácio Vaticano, fazem parte do Cortile di San Damaso projetado por Bramante. A conclusão do projeto somente se deu sob a direção de Rafael durante o papado de Leão X. O interior das *logge* foi decorado com temas do Novo e do Velho Testamento. Segundo Lotz, o interior delas pretendia rivalizar “como uma *domus aurea* cristã – com a *Domus Aurea* de Nero, que havia sido recentemente descoberta”¹⁹. A decoração em grotescas ficou sob a responsabilidade de Giovanni da Udine, colaborador de Rafael.

Este estilo de pintura, cujo nome deriva das grutas, galerias remanescentes da *Domus Aurea* de Nero, inspira-se exatamente nas pinturas parietais que os artistas dos fins do século

¹⁶ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp.141-142.

¹⁷ HOLANDA, Francisco de. Idem.

¹⁸ RAFAEL. **Cartas sobre arquitetura**. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Trad. Luciano Migliaccio, Leticia Matins de Andrade e Maria Luiza Zanatta. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2010.

¹⁹ LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália 1500-1600**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 17.

XV encontraram nas ruínas abaixo das Termas de Tito. Francisco de Holanda teve a oportunidade de fazer três desenhos com registros da *Domus Aurea*. Dois representando pinturas parietais e um terceiro, do teto da sala principal. Trataremos deles mais à frente, mas no momento podemos pensar na relação que se pode estabelecer entre o registro de Francisco das pinturas da *Domus Aurea* e o desenho que registra as duas grotescas pintadas nas colunas das *logge* do Vaticano.

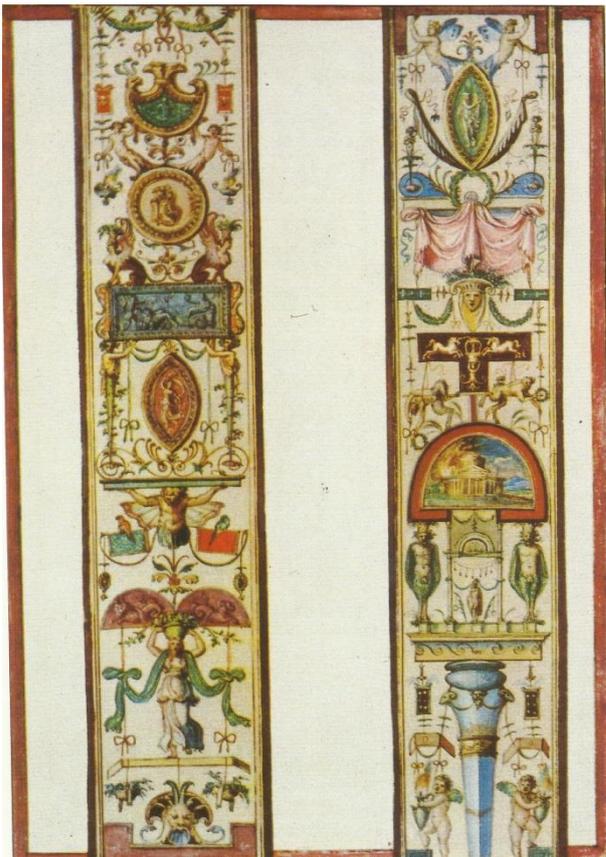


Fig. 14. *Grotescos das Loggie de Rafael no Vaticano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 32r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O uso das grotescas na decoração já vinha sendo utilizado desde as duas últimas décadas do século XV. Nicole Dacos²⁰ comenta que não se pode afirmar que as ruínas da *Domus Aurea* não eram conhecidas durante a Idade Média, mas foram os artistas que vieram a Roma para a pintura dos ciclos de afrescos da parede da Capela Sistina a pedido do Papa Sisto IV, que iniciaram os estudos das ruínas e a aplicação nas pinturas decorativas dos modelos lá encontrados.

²⁰ Sobre a *Domus Aurea* de Nero e as grotescas das *Loggie* do Vaticano cf. DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969; _____. **Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico**. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

Francisco de Holanda refere-se às grotescas como uma pintura feita “para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais, que às vezes desejam de ver aquilo que nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser”²¹. Essas pinturas traziam uma profusão de motivos florais, animais fantásticos, criaturas híbridas, reunidas somente em função da imaginação do artista. Era uma decoração que não possuía nenhum significado de cunho iconológico, apesar de reunir uma confusão de formas e cores, em caráter antigo e com alusões mitológicas.

O resultado é de uma excelente e imaginativa adaptação – não uma imitação – daquilo que Giovanni e Rafael tinham visto na Domus Aurea. O objetivo era recriar o esplendor romano. Giovanni da Udine possuía um belo senso de cores e grande conhecimento dos motivos decorativos. Nas *logge* ele elevou a pintura de grotescas à condição de obra-prima, através da maturidade do estilo e da coerência estética. Por isso o convite de Rafael para que este assumisse a pintura decorativa das *logge*.

D. Elias Tormo²² situou as grotescas desenhadas na primeira coluna na última das *logge*, intradorso norte, mas comenta que Francisco trocou a ordem das figuras, dos adornos e das cenas. Sobre a segunda coluna, ele diz não ser possível localizar o original. Levando-se em conta a possibilidade de Francisco ter feito durante a viagem apontamentos gerais e esboços, que foram trabalhados e finalizados já quando em Portugal, a alteração da ordem dos desenhos nas colunas fica explicada, não enquanto cópia fiel, mas como reunião de motivos – estes sim, todos pertencentes à decoração de Giovanni da Udine para o Vaticano – que caracterizam este tipo de composição. Todos os motivos desenhados por Francisco de Holanda estão entre os executados por Giovanni da Udine na decoração das *loggie*, mas dispersos em várias composições.

Francisco de Holanda colocou as grotescas no álbum ao lado do desenho do elefante Annone, como vimos, e logo após outro desenho que remete à produção de Rafael voltada para a Antiguidade. Este desenho mostra uma fonte da *Villa Medici* em Roma (fig. 15), conhecida posteriormente como *Villa Madama* por ter pertencido a D. Margarida, filha de Carlos V, cujos festejos pelo matrimônio com Otávio Farnese foram presenciados e registrados por Francisco na girândola do Castelo Sant’Angelo (fig. 8). O Imperador Carlos V tratava-a carinhosamente da mesma forma que eram tratadas as princesas francesas, ‘madama’, daí o nome pelo qual ficou conhecida.

²¹ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 58.

²² HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp.143-145.

A *villa* foi criada por Rafael com o intuito de fazer referência tanto à *Domus Aurea* como às antigas *villas* romanas citadas por Plínio, a *Villa Madama* é descrita por Argan como uma proposta de Rafael

... para resolver o problema da relação entre arte e natureza, ou seja, da representação mimética da criação: modificando com terraços de planta geométrica a topografia da colina, da margem do Tibre até a meia-encosta, a vila provoca em torno de si um confronto entre a artificialidade do espaço determinado pela arte a não-determinação da natureza.²³

Parcialmente destruída durante o Saque de Roma, foi reconstruída também parcialmente nos anos que se seguiram.

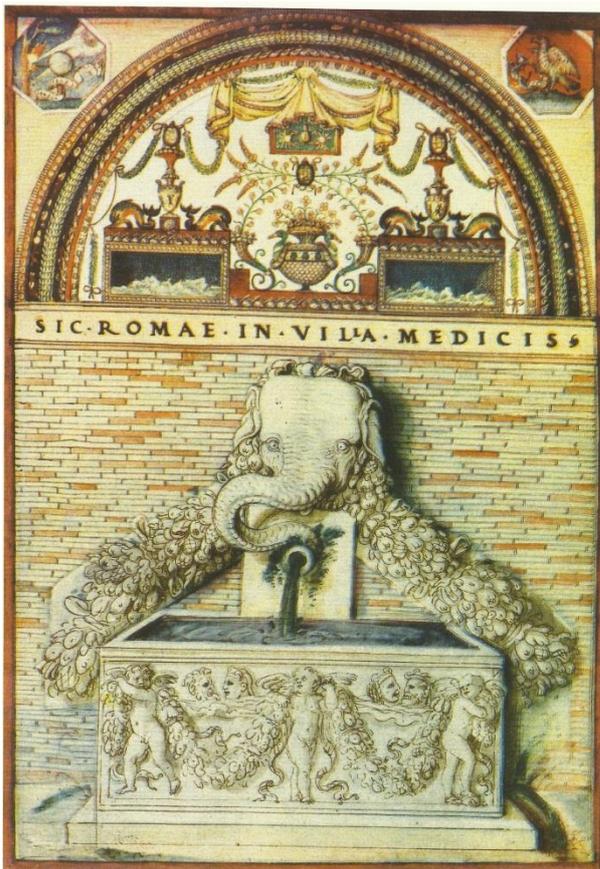


Fig. 15. *Fonte de Villa Médicis, ou Villa Madama*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antiquilhas**. Fl. 32v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

²³ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: De Michelangelo ao futurismo. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 47.

Da *villa*, Francisco de Holanda registrou somente esta fonte, onde o tema do elefante se repete. O mosaico ou pintura existente na parte superior em estilo grotesco é, segundo Alves²⁴, provavelmente obra de Giovanni da Udine. Esta pintura ou mosaico já não existe. O desenho traz a inscrição: *Assim, em Roma, na Villa Médici*²⁵.

Na parte inferior, vemos uma fonte sob cabeça de elefante, de mármore, que despeja água em uma sarcófago antigo reutilizado. A fonte ainda existe, apesar de estar muito danificada. Tormo acredita que os dois medalhões que se encontram nos cantos superiores do desenho não tenham ligação com a família Médici. Sua hipótese é que sejam referências aos dois matrimônios de D. Margarida.

Não acredito que Francisco de Holanda, tendo à sua frente afrescos como a *Escola de Atenas*, ou a *Expulsão de Heliodoro*, escolhesse registrar de Rafael, além do elefante, o qual para ele se revestiria de certo cunho patriótico, simplesmente um detalhe de grotesca e uma fonte projetada para uma vila, se estes desenhos não se revestissem de alguma importância.

Retorno por este motivo à figura de D. Miguel da Silva. Além de acompanhar o movimento literário que existia em Roma junto ao papado, D. Miguel também pôde acompanhar outro movimento que estava em curso quando de sua chegada, a ‘restauração de Roma’, iniciada com Nicolau V, mas cujo desenvolvimento teve um maior progresso a partir de Júlio II.

O interesse dos artistas por fazerem estudos *in situ* aumentou consideravelmente durante o século XV. Acredita-se que Brunelleschi e Donatello viajaram juntos para estudarem as ruínas romanas, inclusive fazendo escavações quando estas eram necessárias, quebrando a tradição de se basearem em livros de modelos²⁶. Rafael também havia adotado essa prática. Vasari comenta na vida de Giovanni da Udine²⁷ que Giovanni e Rafael foram juntos estudar as recém-descobertas decorações da *Domus Aurea* de Nero, onde se sentiram oprimidos pelo frescor, beleza e qualidade de tudo o que viram.

A visita de Rafael a Tívoli em companhia de Castiglione, Pietro Bembo, Andrea Navagero e Agostino Beazzano em 1516, foi em parte para visitar as ruínas da vila de

²⁴ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 44.

²⁵ “*Sic. Romae. In. Villa. Medicis*”.

²⁶ Sobre os estudos desenvolvidos por Brunelleschi em Roma cf.: MANETTI, Antonio di Tuccio. **Novela do grasso entalhador. Vida de Filippo Brunelleschi**. Introdução, tradução e notas: Patrícia D. Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

²⁷ VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Edizione del 1568 edita a Firenze per i tipi della Giunti. Grandi Tascabili Economici Newton collana "I mammut" n. 4. Newton Compton Editori, 1997. 1a edizione elettronica del: 26 settembre 2002. Disponível em: <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>. Acesso em: 14 mai. 2015, pp. 627-630.

Adriano. Os dois autores recordam ainda que a primeira menção feita por Rafael à arquitetura foi em uma carta endereçada a Castiglione em 1514, após ele tornar-se arquiteto de S. Pedro: “Eu quero encontrar as belas formas das construções antigas, se isto não for um vôo de Ícaro. Eu consegui um bom começo com Vitruvius mas não é o bastante”²⁸.

Em 1517, Rafael recebeu de Leão X o cargo de *Commissario dell’Antichità*. Com tal incumbência, Rafael assumia a posição de prevenir a destruição das antiguidades romanas. Desde a idade média, muitas ruínas tiveram seus fragmentos utilizados como matéria prima para outras construções, mais modernas. Rafael estava habilitado para descrever e julgar os problemas técnicos que veio a encontrar. Com o auxílio de Fra Giocondo, estudou Vitruvius, traduzido por Fábio Calvo, tornando-se capacitado para escrever sobre problemas técnicos.

O resultado das incursões e dos seus estudos da antiguidade pode ser encontrado na carta que escreveu ao Papa Leão X com o auxílio de Castiglione e a carta que escreveu a este amigo sobre o seu projeto para a construção a pedido dos Médici, daquela que veio a ser conhecida como Villa Madama. A carta a Leão X²⁹, documento chave para entender seu ponto de vista durante os últimos anos de sua vida, representa a síntese da tradição artística e literária do Quattrocento. Luciano Migliaccio³⁰ comenta que a atribuição do texto da carta é dado, pela crítica moderna a Rafael, mas que alguns conteúdos ideológicos e a primeira redação da carta eram de Baldassare Castiglione, o qual teria atuado como consultor e colaborador de Rafael.

Segundo Deswarte³¹, os literatos que se reuniam no Castelo Sant’Angelo em torno de Giovanni Rucellai ao tempo de Clemente VI, além de debaterem sobre a língua vulgar, aventuraram-se cada um a seu tempo e por sua própria conta no terreno da arquitetura e da teoria arquitetônica. Blósio Palladio, preso à sua *villa*, trabalhava, à essa época, no projeto do seu jardim. E, antes deles, ao tempo de Leão X, Pietro Bembro e Castiglione entre outros teorizaram no campo artístico junto a Bramante e Rafael, buscando uma análise paralela em linguística e arquitetura. Aplicando noções e metodologias da filologia à arquitetura chegaram a conceitos como a noção de imitação e de ecletismo; a determinação de regras para se obter

²⁸ ETTLINGER, Leopold D. & ETTLINGER, Helen S. **Raphael**. Oxford: Phaidon, 1987, p. 197.

²⁹ Utilizei a edição organizada pelo professor Luciano Migliaccio, publicada pela editora da Unicamp. RAFAEL. **Cartas sobre arquitetura**. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Trad. Luciano Migliaccio, Letícia Matins de Andrade e Maria Luiza Zanatta. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2010.

³⁰ RAFAEL. **Cartas sobre arquitetura**. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Trad. Luciano Migliaccio, Letícia Matins de Andrade e Maria Luiza Zanatta. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2010, p. 20.

³¹ DESWARTE, Sylvie. **Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva**. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 64-65.

tal qual a língua pura, um emprego puro das ordens; uma sistematização por fim do repertório clássico.

Francisco de Holanda fez algo semelhante em seu *Da Pintura Antiga*, quando buscou a teorização da criação, através dos estudos de escultura, de um repertório de posições fixas empregadas pelos escultores da Antiguidade. A criação de repertórios imagéticos já havia sido feito antes, mas a teorização deste processo e a inserção dele num tratado sobre arte era novidade.

É inegável que Michelangelo tenha sido a figura que mais impressionou Francisco de Holanda quando de sua estadia em Roma. A fama do mestre florentino excedia a de qualquer outro. A acolhida que Francisco demonstra ter recebido do mestre nos encontros que deixou registrados nos *Diálogos em Roma*, vêm corroborar essa impressão. Se a produção literária de Francisco traz Michelangelo como figura principal, como o artista a ser emulado, penso que os desenhos de Rafael, ou ligados à escola de Rafael, que Francisco de Holanda registrou tenham mais importância do que se pensou até o momento. São indícios de um vínculo com a cultura antiga, pois trazem notícias dos estudos feitos por Rafael com relação às antiguidades de Roma.

Acredito que Francisco tenha tido notícia dos estudos efetuados por Rafael, no que se referem à antiguidade romana, através de D. Miguel da Silva. Sabendo da vontade de D. João III de dar a Portugal uma reforma cultural digna do espaço que o país estava ocupando pelas descobertas marítimas, seria natural que Francisco tomasse a iniciativa de aproveitar a sua viagem, ou fosse incumbido durante sua viagem, de estudar os caminhos percorridos por Rafael. Se o interesse do artista de Urbino era que, através dos estudos da antiguidade, pudesse-se emular um futuro glorioso para Roma, esses mesmos estudos também poderiam ser valiosos para a construção cultural e artística de um Império Português. D. Manuel já havia trabalhado na criação de uma identidade cultural e artística do reino, na ordenação de símbolos e outros elementos que contribuiriam para a criação dessa identidade. D. João III poderia ir mais além.

Maria Berbara³² comenta que em virtude da exploração marítima na América, na África e na Índia, os portugueses pareciam se enxergar como os sucessores do Império Romano, o qual superava em extensão. Humanistas italianos ofereciam-se para escrever as

³² BERBARA, Maria. “**Para enganar a vista exterior**”: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento. Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. 24 a 28 de setembro de 2007. Florianópolis Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/035.pdf>. Acesso em: 01 out. 2013, p. 345.

façanhas dos navegantes portugueses. Angelo Poliziano, um dos mais célebres poetas do círculo neoplatônico vinculado à corte florentina de Lorenzo de Médici, enviou uma carta a D. João II fazendo essa proposta. D. Manuel é louvado por Francesco Albertini na qualidade de herdeiro do Império Romano. Egídio da Viterbo, em um discurso proclamado na Basílica de São Pedro na presença do Papa Júlio II, “saúda D. Manuel como a um novo Emmanuel, o rei escolhido que haveria de cumprir as antigas profecias sibilinas segundo as quais um novo Augusto expandiria os limites de seu império além dos signos zodiacais e das rotas solares”³³. A própria embaixada de Tristão da Cunha, quando da ascensão do Papa Leão X, que levou o elefante Annone para o Papa, possui esse caráter. Simboliza o Antigo, aqui assimilado ao exótico. É o herdeiro dos lendários elefantes trazidos a Roma em triunfo na época de César e Cipião.

Como ele faz questão de deixar claro na portada de seu álbum, Francisco buscou desenhar as *antigualhas*, as antiguidades. O interesse principal era o resgate da glória da antiguidade, ou re-apropriação de imagens da antiguidade. O uso que Rafael e Giovanni da Udine faziam dos elementos decorativos também contribuíram para a formação desse arcabouço imagético que Francisco de Holanda esperava encontrar em Roma. Daí mais uma vez a importância do ambiente literário ao qual Francisco teve acesso, tanto quando de sua formação em Évora, como aquele que encontrou em Roma, com cicerones como Blosio Palladio e Lattanzio Tolomei.

³³ BERBARA, Maria. “**Para enganar a vista exterior**”: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento. Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. 24 a 28 de setembro de 2007. Florianópolis Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/035.pdf>. Acesso em: 01 out. 2013, p. 345.

4 Decoração parietal – A Domus Aurea de Nero e a Basílica Santa Constança

Formando um díptico com o desenho da fonte da *Villa Madama*, Francisco de Holanda colocou em seu álbum um desenho representando dois cavaleiros romanos, um jovem e outro mais maduro.



Fig. 16. *Dois cavaleiros romanos*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 33r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O capacete do primeiro cavaleiro, que se encontra na parte superior do fólio, segue o modelo grego. Os dois cavaleiros estão dispostos em direções opostas. O homem maduro, que está localizado na parte inferior do fólio está sem capacete. Usa um grande manto vermelho que cai sobre o cavalo ajaezado com sela e adereços em tons de verde. O homem jovem está ricamente paramentado, tal como o cavalo sobre o qual se encontra.

Tanto Tormo quanto Alves¹, definem este desenho como uma criação do próprio Francisco de Holanda. O original não foi identificado. A hipótese mais provável é que Francisco tenha feito essa composição a partir das estátuas equestres observadas por ele. No *Da Pintura Antiga*, Francisco escreveu sobre a forma correta de se representar as figuras de acordo com os padrões da antiguidade, estabelecendo o que Sylvie Deswarte² chamou de taxonomia das figuras antigas. Sobre a pintura de um cavalo, Francisco diz que

[...] 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.³

Francisco de Holanda chegou a essas sugestões a partir das observações feitas por ele, das estátuas equestres que encontrou em sua viagem. Segundo Francisco, nas estátuas equestres os imperadores e capitães eram retratados sem nada na cabeça, vestindo uma “couraça de maravilhosa obra, com sua toga por cima. Os braços eram despídos, por mostrarem a fortaleza e aparelho de serem sempre prestes e dispostos para com eles fazerem obra e servirem sua pátria”⁴.

No desenho dos cavaleiros romanos, as imagens retratadas se assemelham à descrição das estátuas equestres dadas por Francisco, mas os desenhos são finalizados com um exercício de uso da cor que pode ter sido inspirado nas imagens, vistas por Francisco de Holanda, em algumas ruínas estudadas durante sua viagem.

A maior parte do que conhecemos hoje sobre as pinturas da Roma antiga, situa-se nos sítios arqueológicos de Pompeia e Herculano. Mas à época de Francisco de Holanda, estes sítios eram desconhecidos, e poucos eram os exemplos que eles tinham à disposição. Grande parte das decorações parietais se apresentavam sob a forma de mosaicos ou estuques e alguns poucos exemplares de pintura. O que os artistas tinham a possibilidade de observar se encontravam nas ruínas do Coliseu, na *villa* de Adriano em Tívoli, na *Domus Aurea* de Nero e

¹ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 44.

² 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.

³ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 60.

⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 60.

na Basílica de Santa Constança, àquela época conhecida como o templo de Baco. As mesmas cores vibrantes utilizadas na composição dos cavaleiros são encontradas nos dois desenhos em que Francisco registra pinturas parietais da *Domus Aurea* de Nero. Colocamos os dois desenhos lado a lado para facilitar o entendimento do conjunto, tal qual eles se apresentam no álbum. As pinturas registradas por Francisco de Holanda não existem mais nas ruínas. As cenas representam os mitos atenienses de Dionísio e Ericetônio.



Esquerda. Fig. 17. *Pintura parietal da Domus Aurea de Nero I*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 13v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 18. *Pintura parietal da Domus Aurea de Nero II*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 14r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

No primeiro desenho (fig. 17), Francisco de Holanda registrou uma pintura onde o tema é o nascimento de Dionísio⁵ e sua apresentação a seu pai Júpiter. Dionísio, ou Baco, era filho de Sêmele e Júpiter. Juno, esposa de Júpiter, apareceu para Sêmele com a forma de sua velha ama e insinuou-lhe dúvidas, questionando se realmente era Júpiter o seu amante. Juno, disfarçada, sugere então a Sêmele que peça a ele que apareça para ela em todo o seu esplendor, como anda no Olimpo. Sêmele faz o pedido a Júpiter, exigindo antes, que ele

⁵ Sobre a lenda do nascimento de Dionísio cf.: BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**: (a idade da fábula): Histórias de Deuses e Heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 196-197.

prometa que cumprirá o pedido feito por ela. Profundamente abatido, por saber as consequências que tal pedido acarretaria, Júpiter se retira. Volta às regiões celestiais, coloca as vestes esplendorosas e se apresenta Sêmele, que se desfaz em cinzas ante a visão divina. Antes, porém, que tudo se consuma, Júpiter retira Dionísio do ventre de Sêmele e o coloca em sua própria coxa, onde ele terminará de ser gestado. Após o seu nascimento, Júpiter entrega o filho às ninfas niseanas, que cuidarão dele durante a infância. A cena registrada por Francisco de Holanda representaria o momento em que o bebê é apresentado a Júpiter pelas ninfas que cuidarão dele.

O segundo desenho (fig. 18) conta a lenda de Erictônio⁶. Considerado o primeiro rei mítico de Atenas, Erictônio era filho de Hefesto e de Atena. A deusa fora à oficina de Hefesto encomendar novas armas. Hefesto, rejeitado por sua esposa Afrodite, sentiu-se tomado de desejo por Atena. Esta tentou fugir, mas foi atacada por Hefesto. Atena defendeu-se, mas durante a luta Hefesto ejaculou e seu esperma caiu nas coxas de Atena. Enojada, Atena limpou-se com um pouco de lã e depois jogou ao solo. Da terra fecundada saiu um menino, que Atena chamou de Erictônio. Atena pôs o recém-nascido num cesto e o entregou a uma das filhas de Cécrops, rei de Atenas, com a ordem de que o cesto não fosse aberto. As outras filhas, não resistindo à curiosidade, abriram o cesto e viram o menino protegido por duas serpentes. Outras versões dizem que, sendo Erictônio filho da terra, a parte inferior de seu corpo seria como de uma serpente. As moças, assustadas, enlouqueceram e suicidaram-se, jogando-se do alto da acrópole de Atenas. Erictônio foi criado por Atena em seu templo e, mais tarde, recebeu de Cécrops o trono da cidade. O desenho registrado por Francisco de Holanda mostra o cesto sendo aberto pelas filhas de Cécrops.

A *Domus Aurea*⁷ (fig. 19) foi o complexo palaciano construído pelo imperador Nero após o grande incêndio de Roma em 64 d.C.. O projeto ficou a cargo de dois arquitetos, Severus e Celer. A pintura ficou sob a responsabilidade de Famulus. Plínio⁸ descreve-o como um pintor intenso, rígido, exuberante e úmido, mas esses adjetivos devem ser lidos, segundo Nicole Dacos⁹, com relação à técnica e ao estilo do pintor. Plínio comenta ainda que, para

⁶ Sobre lenda de Erictônio, cf.: KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008p. 129.

⁷ Para informações mais completas acerca da *Domus Aurea*, cf. DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969.

⁸ “[...] grave e severo e al tempo stesso florido e úmido. Di lui c’era una Minerva che guardava sempre lo spettatore da qualsiasi direzione costui la osservasse. Dipingeva poche ore al giorno e com grande solennità, sempre vestito di toga, anche sulle impalcature.” PLINIO il vecchio. **Storia delle arti antiche**. Milano: Rizzoli, 2001, p. 229.

⁹ DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969, p. 8.

demonstrar em suas atitudes a dignidade de que se cercava o ofício do pintor, *Famulus* pintava poucas horas por dia e sempre vestido de toga.

A intenção de Nero era erguer uma nova morada que excedesse todas aquelas de seus predecessores em extensão e em luxo. Ocupava uma superfície quase equivalente à da *villa* de Adriano em Tívoli. Situava-se no coração da Roma antiga e suas dimensões equivaliam a um quarto da Roma republicana e duas vezes o tamanho da atual cidade do Vaticano. O acesso à construção se dava por um grande pórtico à entrada do Palatino. Ao centro da bacia natural que formava o local, se estendia um lago artificial sobre o qual Vespasiano construiu o Coliseu, depois de drená-lo. Diante do lago encontrava-se uma colossal estátua de bronze. É provavelmente dela que deriva o nome dado ao anfiteatro de Vespasiano. A estátua representava o deus Hélios com os traços de Nero.

Giulio Carlo Argan descreve-a como

... um imenso complexo de corpos cercados por jardins e articulados em torno de um salão central octogonal, cuja cúpula girava como a abóbada celeste. [...] Evocando a tradição teocrática oriental, Nero quis, provavelmente, fazer do próprio paço o “palácio do Sol” e reportou-se a modelos orientais, não somente ao ostentar o fausto dos mármore preciosos e das obras de arte, mas também ao conjugar a construção a elaborados jardins, ao concebê-la não só como um bloco fechado mas também como um organismo extenso e uma sucessão de soluções formais em relação com a natureza.¹⁰

A figura 21, retirada do livro de Nicole Dacos, mostra uma planta da *Domus Aurea* onde são especificadas as construções da época de Nero, as ampliações feitas na época de Trajano e as áreas que eram visitadas pelos artistas renascentistas a partir das últimas duas décadas do século XV.

O plano dá a impressão de um labirinto composto por cômodos de todas as dimensões. A *Domus Aurea* combinava construções e jardins e o conjunto serviu de inspiração a algumas *villas* renascentistas, trazendo a ideia de união entre campo e cidade. O tamanho da construção tornava-a de difícil manutenção. Esse fato, junto com o desagrado do povo com tamanha ostentação, pode justificar o abandono da propriedade pelos imperadores que sucederam Nero e a posterior construção das termas de Tito e de Trajano sobre ela.

¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 175.

Apesar das decorações em estuque serem encontradas em outras ruínas romanas, como no Coliseu e na *villa* de Adriano em Tívoli, as ruínas da *Domus Aurea*, tinham para os artistas do Renascimento, o interesse arqueológico de trazer uma visão em cores da antiguidade. Os primeiros testemunhos precisos sobre a *Domus Aurea* remontam a 1480, mas não se pode afirmar que os seus afrescos não fossem conhecidos antes desta data. A questão é que, o conhecimento das pinturas antigas é tratado de forma secundária pelos artistas que atuaram antes de 1480. O conhecimento dos afrescos romanos não exerceu uma influência contínua sobre os artistas da Idade Média. Quando essa influência ocorreu, foi de forma esporádica. Somente a partir das duas últimas décadas do século XV, mudanças significativas passam a ser percebidas.

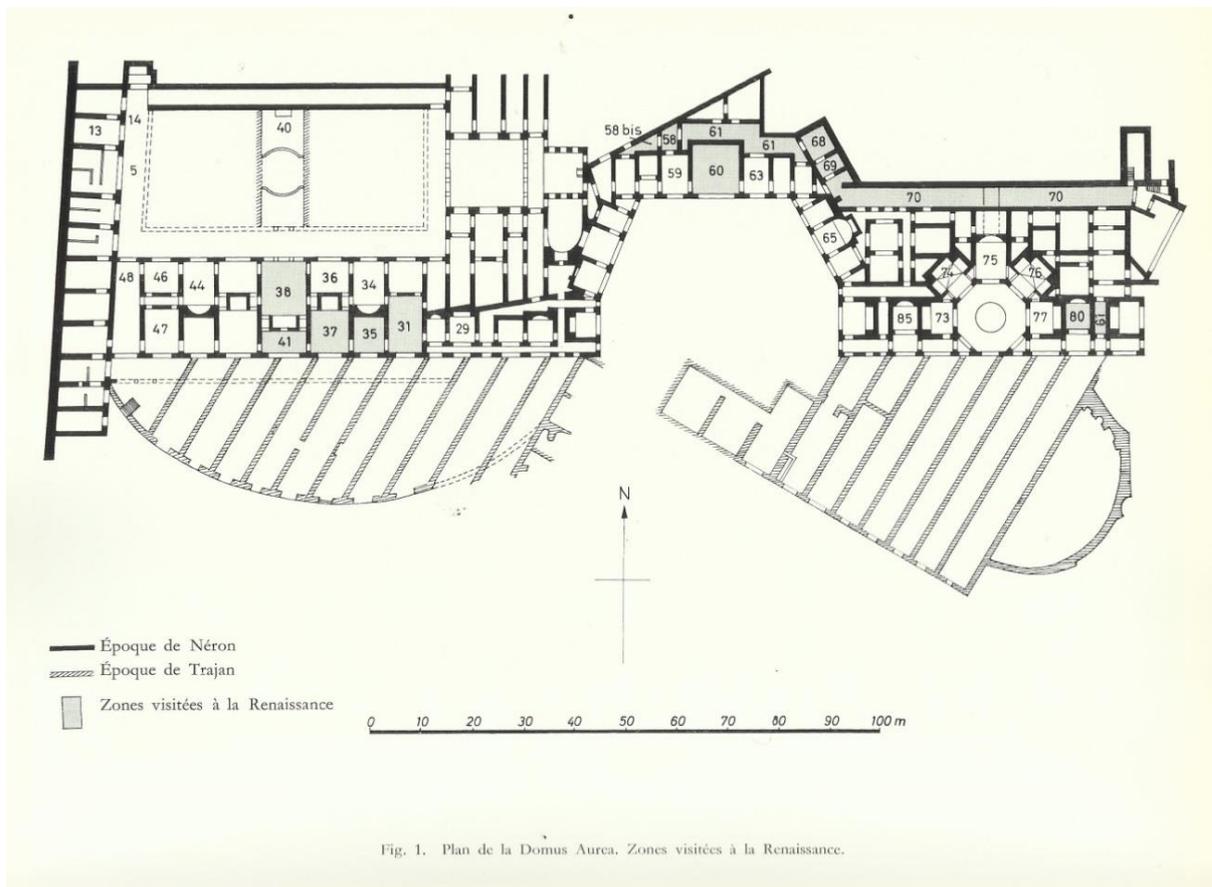


Fig. 1. Plan de la Domus Aurea. Zones visitées à la Renaissance.

Fig. 19. *Planta da Domus Aurea*. DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969, Planche 1. Fig. 1.

Da decoração parietal feita por Famulus para a *Domus Aurea*, surgiram as grotescas. Esse gênero de pintura que alcançou o ponto máximo durante o Renascimento, combina criaturas híbridas – sereias, esfinges, centauros, junto a outros elementos decorativos que resultam antes de tudo, da imaginação do artista, sem que haja um compromisso com algum programa erudito ou cultural. Seu nome deriva das *grotte*, grutas, ruínas da *Domus Aurea*.

Segundo Nicole Dacos¹¹ é possível identificar três gerações de pintores de grotescas. A primeira é composta pelos pintores que vieram a Roma em 1480, vindos de Florença e da Umbria, para trabalharem na decoração das paredes da Capela Sistina. A segunda geração é composta pelos discípulos dos primeiros. Com eles, o gênero adquire um valor autônomo com relação à pintura principal e, ao mesmo tempo, os motivos das grotescas são difundidos através das artes menores. Da terceira geração fazem parte Rafael e Giovanni da Udine. Principalmente com o último, as grotescas atingem uma maturidade e coerência estilística que as elevam à condição de obras-primas. Durante o século XVI, as grotescas se multiplicaram pelos palácios e pelas *villas* romanas, mas reduzidas a uma fórmula cômoda, que permitiu aos artistas responder à demanda de decoração.

Quando Francisco de Holanda chegou a Roma, fazia pouco mais de cinquenta anos que as ruínas da *Domus Aurea* de Nero haviam se tornado ponto de peregrinação obrigatória para os artistas e humanistas que visitavam a cidade, seja com interesses artísticos ou antiquários. Nesse período, a terra ainda recobria as salas do palácio, e os homens que se aventuravam pelas ruínas não podiam ver mais do que as pinturas das abóbadas e de algumas paredes. Em algumas paredes, principalmente nas salas indicadas na planta com os números 80 – *Volta degli Stucchi*; 60 – *Volta Dorata*; 70 – *Voute du Cryptoportique*; 38 – *Volta dele Civette*; 36 – *Volta Gialla* e 37 – *Volta Nera*, é comum encontrar grafites nas paredes com assinaturas de visitantes. Giovanni da Udine é um dos que lá, deixou registrada sua visita junto com Rafael.

As duas pinturas registradas por Francisco de Holanda representando os mitos atenienses, trazem, quando lidas em conjunto, uma inscrição que diz “Em Roma: Da Domus Aurea de Nero, Junto do Anfiteatro”¹². Esta inscrição traz uma informação interessante. Segundo Nicole Dacos, até o século XVII, as ruínas da *Domus Aurea* eram conhecidas pela denominação geral de Termas de Tito. Quem fez uma relação da superposição de construções existentes no lugar, mencionando a *Domus Aurea* como primeira construção, foi Rafael e Baldassare Castiglione, na carta enviada ao Papa Leão X. Nela, o autor disse que “muitas vezes muitos edifícios foram reformados pelos mesmos antigos romanos, como se lê que no lugar onde existiu a *Domus Aurea* de Nero depois foram edificadas as Termas de Tito e a sua

¹¹ DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969, p. IX.

¹² “Ro/ /De Domo Aurea NeronIs Apud amphiteatrum/ / Mae”. In: HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 28.

casa e o anfiteatro”¹³. Com certeza Francisco de Holanda teve conhecimento das pesquisas realizadas sobre as antiguidades de Roma, pesquisas essas que eram capazes de remontar à origem de diversas construções. Talvez, por meio de D. Miguel da Silva, Francisco tenha tido notícias da própria carta escrita por Rafael e Castiglione ao Papa Leão X. Acredito que Francisco de Holanda tenha tido a oportunidade, através de D. Miguel, de conhecer o conteúdo da carta escrita por Rafael e Castiglione. É possível que D. Miguel tivesse uma cópia da carta e, neste caso, Francisco poderia ter lido o seu conteúdo e o estudado junto com D. Miguel.

A mesma referência textual pode ser encontrada no terceiro desenho feito por Francisco de Holanda das ruínas. Neste, ele representa as grotescas existentes no teto da ‘sala dourada’. Esta sala, a *Volta Dorata*, número 60 na planta dada por Dacos (fig. 20), chamou a atenção de Ghirlandaio e seus contemporâneos pela abóbada em estuque dourado. Sua composição, mais dinâmica e complexa que as existentes nas outras abóbadas, se baseia em um sistema de formas geométricas com elementos circulares.



Fig. 20. Teto da sala dourada da Domus Aurea de Nero. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 47/48. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹³ RAFAEL. **Cartas sobre arquitetura**. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Trad. Luciano Migliaccio, Letícia Matins de Andrade e Maria Luiza Zanatta. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2010, p. 56.

O desenho de Francisco de Holanda (Fig.20), um dos cinco feitos por ele em folha dupla, tem uma inscrição que diz em latim: “Na abóbada da Domus Aurea de Nero, junto do Anfiteatro (Coliseu)”¹⁴. E em português: “Palmos 53 por banda”¹⁵. O desenho tem no verso outros dois desenhos, representando respectivamente o arco de Trajano em Ancona (Fl. 48r) e o relicário de São Maximiano (Fl. 48v). Provavelmente o desenho da Domus Aurea foi feito em Roma, enquanto os outros dois devem ter sido feitos quando da viagem de regresso, no verso da aquarela já seca.

Francisco de Holanda não foi o único a deixar registrado o teto da Sala Dourada, apesar de ser no seu desenho que se encontra a profusão de cores que já não existe mais. No século XVIII, Nicolas Ponce publicou algumas gravuras com desenhos da *Domus Aurea*. Em seu desenho (fig. 21) algumas seções do teto, quando comparadas com o desenho de Francisco de Holanda, não possuem nenhuma representação. Além disso, os temas de alguns quadros não coincidem no desenho de Holanda e na gravura de Ponce.

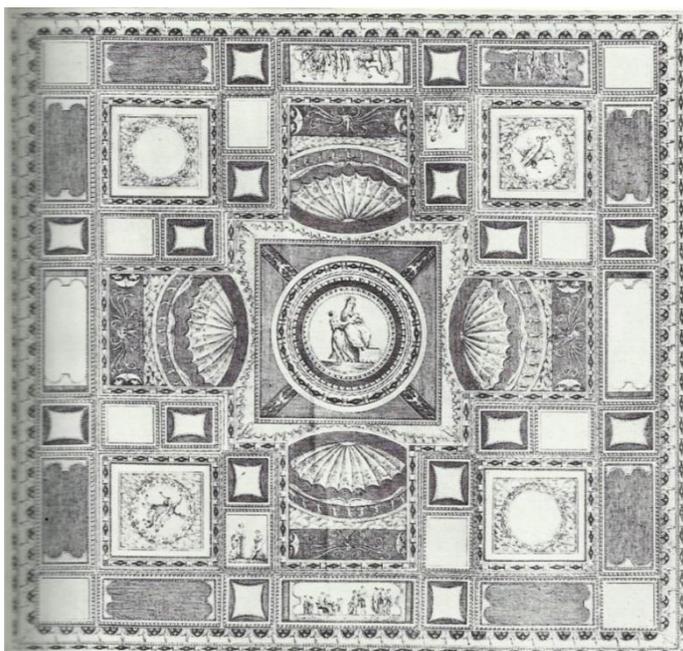


Fig. 21. *Teto da sala dourada da Domus Aurea de Nero*. N. Ponce. DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969, Planche 9. Fig. 13.

D. Elias Tormo afirmava que o desenhista que fez os desenhos gravados por Mirri e publicados por Ponce finalizou os desenhos de forma arbitrária, defendendo que o desenho de Francisco seria o que se manteve fiel ao original. Nicole Dacos, no entanto, percebeu uma

¹⁴ “IN.FORNICE.DOMUS.AUREAE.NERONIS.APUD.AMPHITEATRVM.”

¹⁵ “PALMOS.LIII. por banda.”

imprecisão nos desenhos de Holanda, quando comparados com os desenhos da *Domus Aurea* do *Codex Escurialensis*. Estes correspondem em certa medida aos desenhos publicados por Ponce. De qualquer forma, passados dois séculos da visita de Francisco de Holanda, Mirri testemunhou o estado geral de degradação em que se encontrava *la volta Dorata*, degradação que continuou assolando as ruínas. A fotografia que consta do livro de Dacos, publicado em 1969, mostra as condições das ruínas da *Volta Dorata* no século XX.



Fig. 22. Teto da sala dourada da *Domus Aurea* de Nero. DACOS, Nicole. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969, Planche 7. Fig. 11.

D. Elias Tormo sugeriu uma identificação dos temas das composições, incluído por Alves na descrição do desenho de Francisco.

1 – Círculo central, com c. 2 metros de diâmetro: Rapto amoroso praticado por Júpiter: vê-se a águia; não se distingue o sexo do raptado (Ganimedes?). Outra hipótese: Núpcias de Júpiter com Juno; assistem Cupido, Mercúrio, e Minerva. 2 – Nereida sobre um golfinho. 3 – Europa transportada pelo Touro (Júpiter). 4 – Oceânida sobre um cavalo-marinho. 5 – Helle transportada pelo Carneiro. 6 – Vênus (Afrodite) brincando com o arco de Cupido (Eros). 7 – Um par de apaixonados (Polifemo e Ninfa?). 8 – Guerreiro que se despede (?) de mulher. 9 – Apolo tocando cítara, e um cervo. 10 – Dafnis (ou Olimpo) com flauta de Pan, e um cão. 11 – Mársias tocando flauta diante de Minerva. 12 – Minerva diante da cidade de Roma. 13 – Caçador, com um

cão, despede-se de mulher, com uma criança ao peito (Adônis e Vênus?). 14 – Uma Hora (?) com uma coroa. 15 – Uma Hora. 16 – Outra Hora com uma ânfora. 17 – Outra Hora com trombeta de aro. 18 – Família de Dario (?) prostrada ante Alexandre equestre. 19 – Figuras: Ninfas (?). 20 – A deusa romana Pales entre os seus rebanhos (?). 21 Cíbele no seu carro de leões. 22 – Sacrifício religioso de um touro. 23 – Plutão. 24 – Juno conduzida por pavões. 25 – Marte e Vênus (Ares e Afrodite) presos na rede, espetáculo para os outros deuses. 26 – Sileno com o seu asno. 27 – Tiro ao alvo. 28 – Deuses marinhos. 29 – Ninfa nua adormecida e faunos que a contemplam.¹⁶

O problema na identificação dos temas registrados está no fato de que grande parte das composições está totalmente perdida hoje, como se pode notar na foto do teto (fig. 22).

Além das ruínas da *Domus Aurea*, onde o interesse pelas pinturas era motivo certo de visita tanto por artistas quanto por humanistas, Francisco de Holanda visitou outro lugar onde, além do interesse arquitetônico, a decoração parietal, dessa vez sob a forma de mosaico, despertava a atenção dos amantes da arte antiga. Francisco deixou anotado na planta (fig.23), primeiro dos três desenhos referentes à construção, que se tratava do Templo de Baco.

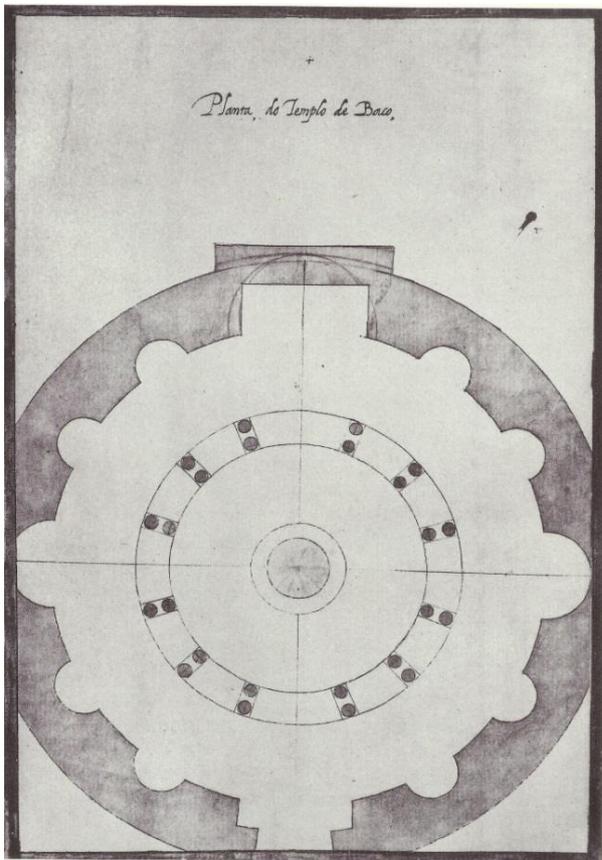


Fig. 23. *Planta do Templo de Baco*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 21v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹⁶ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 54-56.

Essa era a denominação corrente que a construção recebera durante a Renascença, talvez em função dos mosaicos decorativos (fig. 24) representando cenas de colheita de uva e fabricação de vinho. Na verdade a construção era o mausoléu de Constantina, filha do imperador Constantino, transformada em igreja desde o ano de 1256, consagrada a Santa Constança.

Giulio Carlo Argan descreve a Basílica de Santa Constança dizendo que

... a relação de quantidades luminosas entre vão central e deambulatório é sublinhada pela repetição, ao longo das radiais, do elemento de junção, a coluna. Os pares de colunas moderam o ritmo e deixam sentir com mais intensidade a osmose de um valor a outro; o forte entablamento que associa os dois espaços, formando um firme nó estrutural, livra os arcos de todo esforço aparente, dá à sua curva valor de junção em profundidade entre a zona de luz e a zona de sombra. O mesmo entablamento, inserindo-se com a sua faixa inflada entre o capitel e a imposta dos arcos, atenua, na altura, a rigidez estrutural – como as colunas duplas, na largura. O mesmo elemento estrutural, que na arquitetura tardo-antiga articulava fortemente as massas, aí as alivia, libera-as para o alto.¹⁷

Essa dimensão luminosa, criada pela estruturação espacial, permite a exploração do mosaico, por ser a ‘pintura’ mais sensível à luz.

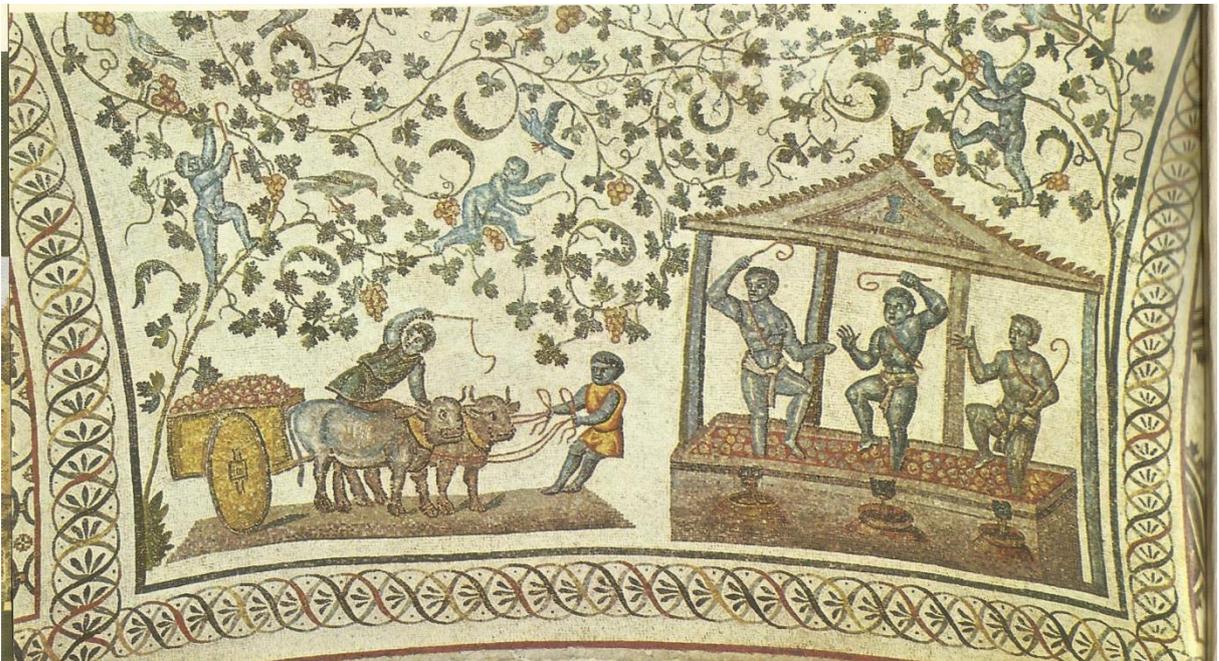


Fig. 24. *Mosaico da cúpula da Santa Constança*. Igreja de Santa Constança, Roma. STRONG, Donald E. **Antiguidade clássica**. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações: 1978, fig. 128.

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 248-249.

A planta feita por Francisco de Holanda apresenta algumas incorreções, tais como, tamanho da porta de entrada, quantidade de nichos, volume da parede. Mas é no desenho do interior do templo (fig. 25) que ele apresenta toda a exuberância da estrutura interna. As abóbadas de berço do deambulatório são revestidas com mosaicos com fundo branco onde o tema, colheita das uvas e produção do vinho, tema tardo-antigo investido de significado cristão, contribui para dar um significado cromático especial à penumbra da abóbada.

A inscrição no desenho diz: “Assim, em Roma, Antiquíssimo Templo de Baco, fora dos muros”¹⁸. Situa-se na Via Nomentana, a cerca de dois quilômetros da Porta Pia, já que as leis romanas impediam que os sepulcros se localizassem dentro dos muros da cidade. É uma das mais antigas construções cristãs que se conhecem.

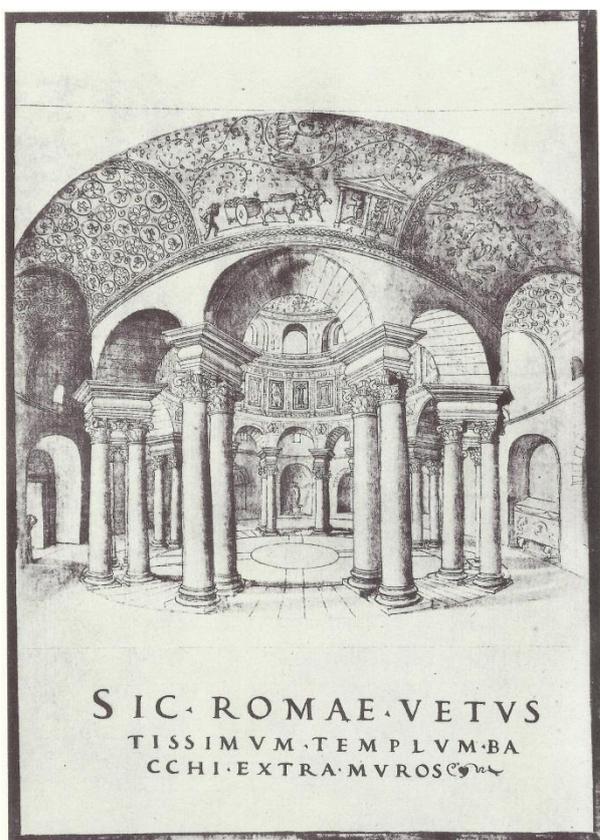


Fig. 25. *Interior do Templo de Baco*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 22r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Grande parte dos mosaicos ainda existe. Jean Lassus recorda que o motivo pagão da decoração “parece ter vindo diretamente, sem transição, do seu significado dionisíaco para simbolizar a Eucaristia”¹⁹ tal como ocorria nas catacumbas.

¹⁸ *Sic. Romae. Vetustissimum. Templum. Bacchi. Extra. Muros.*

¹⁹ LASSUS, Jean. **Cristandade Clássica e Bizantina**. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações: 1978, p. 37.

Francisco de Holanda ainda registrou, de Santa Constança, um desenho duplo em cores, onde se podem ver um dos mosaicos da cúpula e o sarcófago de Constantina. No desenho existem algumas inscrições. A primeira delas refere-se ao lugar: “Da cúpula do templo de Baco, obra em mosaico”²⁰. Nele estão retratadas algumas cenas cristãs: o cesto de pão e peixe, o sacrifício de Elias no monte Carmelo, o Cristo pregando. Essas e outras cenas comporiam o repertório cristão do teto. Logo abaixo da pintura do mosaico se encontra um apontamento de coluna, arquitrave e cornija.

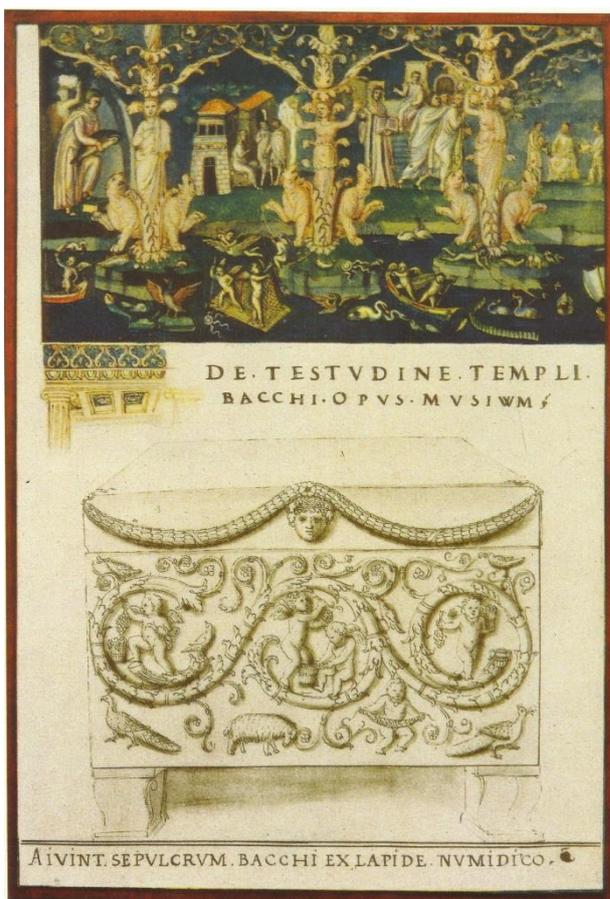


Fig. 26. Mosaicos da cúpula do Templo de Baco. “Sepulcro de Baco” em pórfiro, com relevos. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 27v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Na parte inferior do fólio, encontra-se o desenho do ‘Sepulcro de Baco’. O sarcófago de Constantina é feito de pórfiro, pedra da Numídia e Francisco deixa registrada tal informação: “Dizem que é o Sepulcro de Baco. De pedra de Numídia.”²¹ O sarcófago foi retirado da igreja em 1467, pelo papa Paulo II que o usou como próprio sepulcro. Foi devolvido à igreja por Sixto IV em 1471, estando ainda lá quando Francisco de Holanda o desenhou. Desde 1788 encontra-se no Museu Pio Clementino, por ordem do papa Pio VI.

²⁰ *De testudine templi bacchi opus musivum.*

²¹ *Aiunt Sepulchrum Bacchi ex lapide numidico.*

Francisco de Holanda não deixou muitos registros de pinturas no seu álbum. Talvez pela dificuldade de encontrar decorações parietais antigas, quando comparadas com o acervo arquitetônico e escultórico que existia em Roma. Mas é significativo que ele tenha buscado registrar as pinturas da Domus Aurea, sabendo da verdadeira história do lugar e do caráter de local de peregrinação de todos os que, de alguma forma queriam buscar inspiração para reviver naqueles dias, a glória romana. Assim como não se pode desmerecer o interesse dele pelos mais antigos mosaicos da cristandade, numa das mais antigas igrejas da cristandade.

Optei por separar essas duas construções, assim como o Castelo Sant'Angelo, do contexto que seria natural para eles, ou seja, construções antigas e fortificação, em virtude dos elementos ou situações que cercam os registros feitos por Francisco de Holanda. Ele tinha conhecimento dos estudos que pretendiam resultar no mapeamento das antiguidades romanas e do quanto as decorações da *Domus Aurea* haviam servido de inspiração para a decoração das *villas* romanas e de outras tantas decorações no Vaticano. Da mesma forma, um 'templo pagão', como se pensava no período, transmutado em igreja cristã, dando a ver as transformações iconográficas do paganismo para o cristianismo, não poderia ser desprezado. Daí a opção de dedicar um espaço próprio a esses desenhos. Seguirei agora as construções antigas em Roma.

5 As ruínas e monumentos de Roma

A arquitetura sempre ocupou um lugar de destaque no programa de propaganda do Império Romano. Desde o período de Júlio Cesar, a reconstrução de Roma com o intuito de transformá-la em uma cidade digna de ser a capital de um império universal, povoou o imaginário dos governantes. O Imperador Augusto dizia que havia encontrado a cidade de Roma construída de tijolos e se orgulhava de tê-la deixado, feita de mármore.

Os conjuntos de edifícios eram projetados em escala grandiosa, tirando partido sempre do sistema de construção desenvolvido pelos romanos, com concreto recoberto de tijolo, o que permitiu uma liberdade construtiva ainda não vista. Os romanos utilizaram a base arquitetônica grega, mas a utilizaram de acordo com os interesses expansionistas e administrativos do império.

Os primeiros desenhos de construções arquitetônicas inseridos por Francisco de Holanda em seu álbum, representam o Coliseu e o Panteão.

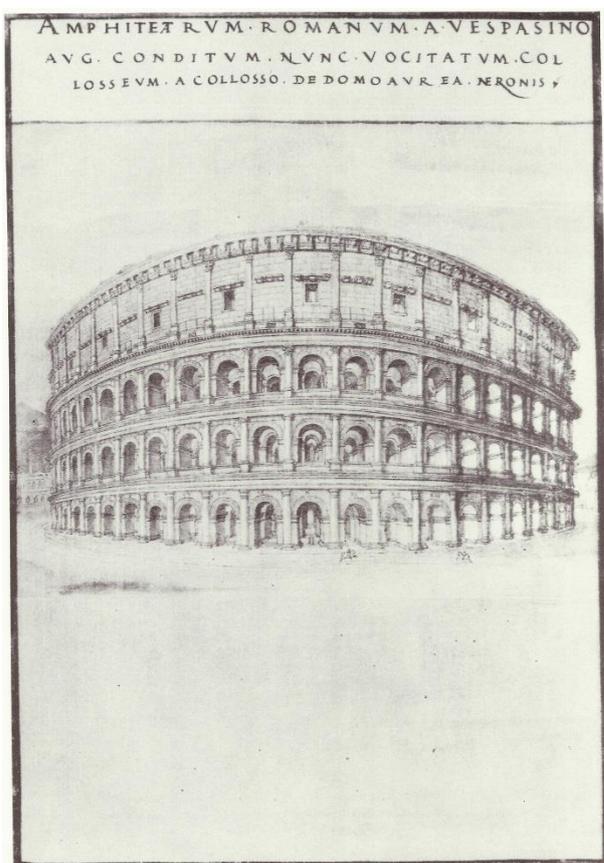


Fig. 27. Anfiteatro Romano ou Coliseu dos Flávios. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antiquilhas**. Fl. 5v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O Coliseu é o mais famoso monumento romano da época dos Flávios¹ e uma das mais impressionantes obras de arquitetura romana. O anfiteatro possuía capacidade para 45.000 espectadores, meio quilômetro de perímetro, 188 metros no eixo maior, 156 metros no eixo menor e 57 metros de altura. Foi danificado por terremotos e suas pedras foram reutilizadas em diversas construções. Construído no vale entre o Esquilino, o Palatino e o Célio, situava-se na área onde antes ficava o lago artificial criado por Nero para os jardins da *Domus Aurea*. Na sua construção foram utilizados os recursos ganhos por Vespasiano e Tito na conquista da Judeia. Sua inauguração foi feita por Tito em 80 d.C.

Assumiu uma importância tal no imaginário da cidade, que todas as representações feitas da cidade de Roma durante a Idade Média e o Renascimento, não prescindiam do seu registro. O significado ideológico do Coliseu para os romanos da antiguidade não se explica simplesmente pela paixão dos romanos pelos jogos do circo. Lá eram exibidos gladiadores, lutadores e feras vindos de todas as partes do mundo, o que, segundo Argan, transformava o espetáculo do Coliseu em “uma espécie de grande parada, de “triumfo” continuamente celebrado e renovado sob os olhos dos governantes e do povo de Roma”².

Francisco de Holanda não fez um registro fiel à condição em que se encontrava a construção à sua época. O seu desenho se aproxima mais de um estudo, uma reconstituição das ruínas, buscando a inteireza do edifício. A legenda acima do desenho traz sua identificação e a possível origem do nome. “Anfiteatro romano construído pelo imperador Vespasiano, agora chamado Coliseu por causa do Colosso da Domus Aurea de Nero”³. Mais uma vez a referência textual de Francisco à *Domus Aurea*. Em 1547, o português Gonçalo Baião executou, a pedido de D. João III, uma réplica pormenorizada do Coliseu, com dois metros de diâmetro. O desenho feito por Francisco de Holanda pode ter auxiliado na execução da maquete.

Francisco inseriu o desenho do Coliseu no álbum, formando um díptico com outro importante monumento arquitetônico da antiguidade, o Panteão de Agripa, iniciado na época de Augusto. Após ser devastado por um incêndio, foi reconstruído por Adriano, que optou claramente por fixar a forma ideal do templo redondo. É o modelo de templo que será seguido e difundido por diversos teóricos do Renascimento. Ao contrário do desenho do Coliseu, Francisco de Holanda finaliza o tratamento dado ao fundo e ao céu.

¹ Os flávios estiveram no poder entre os anos 69 e 96. Foram três os imperadores desta dinastia, Vespasiano reinou de 69 a 79. Tito Flávio entre 79 e 81. Domiciano de 81 a 96.

² ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 175.

³ *Amphiteatrum Romanum a Vespasiano Aug. c onditum, nunc vocitatum Collosseum a Colosso de Domo Aurea Neronis.*

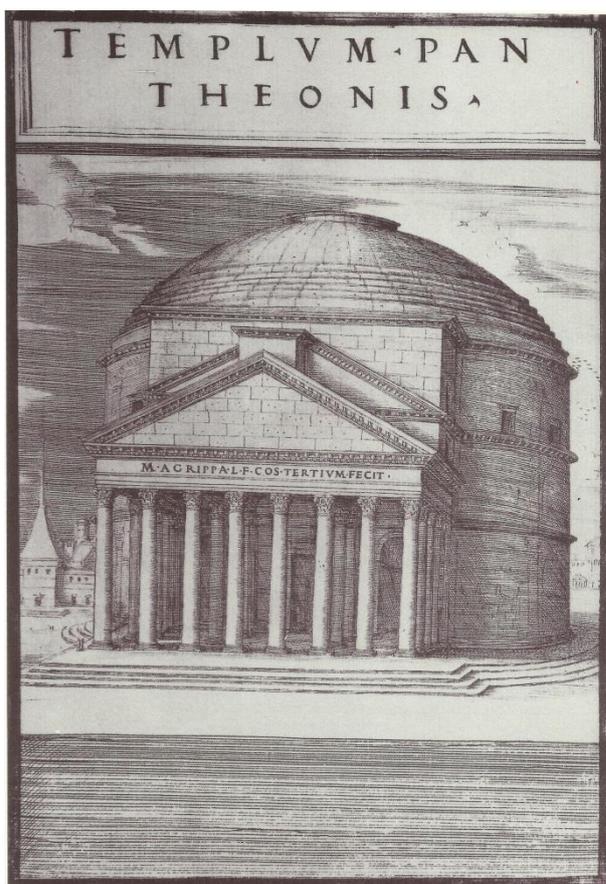


Fig. 28. *Templo do Panteão de Agripa*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 6r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

D. Elias Tormo⁴ comenta que uma das atrevidas ambições do Renascimento foi erigir em Roma uma cúpula como a do Panteão. A cúpula do Vaticano possui 1,40 metros a menos que o diâmetro interior do Panteão.

A arquitetura romana antiga tinha a curva como geratriz formal. Rotundas, absides, êxedras, arcos, abóbadas, cúpulas contribuem para dar uma sensação de sucessão de massas que se desenvolvem livremente no espaço. O Coliseu e o Panteão são grandes exemplos de construções circulares que dominam e envolvem a cidade. O Panteão ainda é a fixação da forma ideal do templo redondo. Argan descreve-o como

um grande vão perfeitamente circular, coberto por uma cúpula em calota, ornada por lacunários que se estreitam perspectivamente até o buraco redondo do *impluvium*. Por aí entra a luz, propagando-se ao longo das arestas dos lacunários, difunde-se de modo uniforme em todo o vão

⁴ HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 53.

cilíndrico, cuja forma resulta, pois, de uma graduação contínua do claro-escuro.⁵

Alberti defendia que “tudo o que no universo perdura, gera-se ou se transforma, manifesta que na natureza prevalece a forma circular”⁶. Segundo Nesselrath⁷, no momento em que o antigo edifício foi transformado em uma igreja cristã, passou a ser a síntese das duas culturas, a antiga e a pós-antiga, tornando-se o manifesto propagado por Alberti, enquanto monumento arquitetônico mais perfeito na forma e no significado. Além disso, as referências literárias da antiguidade com relação não só a essa, mas a outras construções, aliadas à presença física dessas ou de suas ruínas em Roma, revestia-se de importante interesse para os humanistas.

Ana Isabel Buescu relembra que a arquitetura sempre foi objeto de interesse da realeza portuguesa.

O prestígio do processo arquitectónico, tradicional e indissoluvelmente ligado ao poder e à própria afirmação da realeza, da qual era instrumento privilegiado, encontrou em D. João III um rei extremamente atento, conhecedor e até interventor.⁸

A partir da década de 1540, D. João III solicitou a tradução do latim de uma série de obras da arquitetura clássica e renascentista, como as *Medidas del Romano* do espanhol Diego de Sagredo, que foi o primeiro tratado de arquitetura a ser publicado em Portugal, o *De Architectura* de Vitruvius, que ficou sob o encargo do matemático Pedro Nunes e o tratado de Leon Battista Alberti *De re aedificatoria*, a cargo de André de Resende. Os dois últimos manuscritos se perderam. Buescu defende que o interesse do rei em traduzir estes tratados, se encontrava na necessidade de familiarizar os arquitetos portugueses com a arte e as proporções renascentistas, somadas ao interesse pessoal do rei, que não dominava o latim.

O interesse pelos tratados de arquitetura inseria-se no interesse humanista pela antiguidade em geral. Interesse que frequentemente perpassava a natureza dos objetos antigos

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 180.

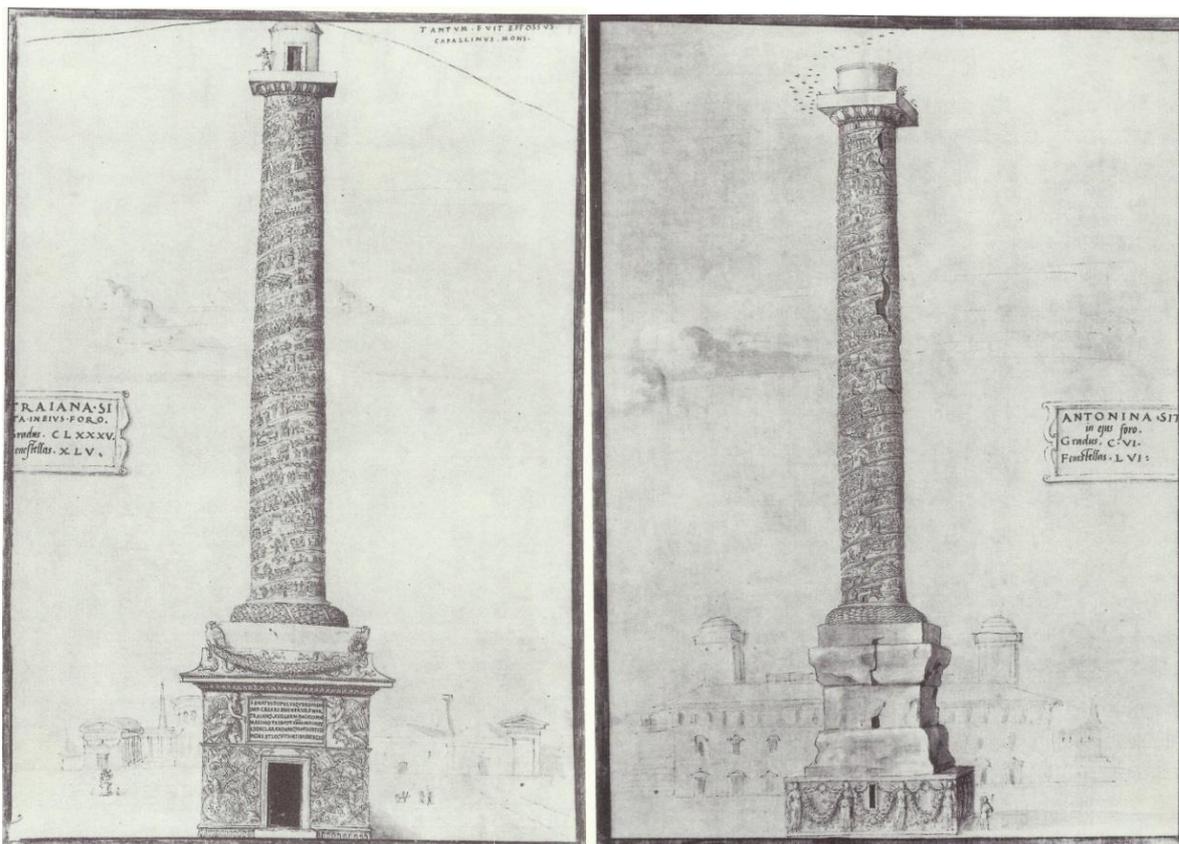
⁶ ALBERTI, Leon Battista. **Da arte de construir**: tratado de arquitetura e urbanismo. Trad. E org. Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012, p. 271.

⁷ NESSELRATH, Arnold. Il Pantheon. In: FIORE, Francesco Paolo (org.). **La Roma di Leon Battista Alberti**: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento. Milano: Skira, 2005, p. 190.

⁸ BUESCU, Ana Isabel. **D. João III**. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p. 311.

e os contextos que os cercavam. As construções arquitetônicas tinham um interesse particular. Suas propriedades e funções podiam ser analisadas conjuntamente com as informações encontradas nas pesquisas históricas ou literárias, desenvolvidas pelos humanistas desde Petrarca. Nessas pesquisas, as inscrições antigas, encontradas em diversas construções, compunham um material muito valorizado pelos estudiosos.

As colunas de Trajano e a Antonina de Marco Aurélio formam outro díptico.



Esquerda: Fig. 29. *Coluna de Trajano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 6v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 30. *Coluna Antonina de Marco Aurélio*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 7r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Nos dois desenhos as colunas estão centralizadas. Placas com textos explicativos foram inseridas à esquerda no desenho da Coluna de Trajano e à direita no da Coluna de Antonino. Tanto em uma quanto na outra, lembrando o efeito de uma perspectiva aérea, os prédios ao fundo se encontram levemente esboçados.

A *coluna de Trajano*, instalada no fórum de Trajano e dedicada ao imperador em 113 d.C. é, segundo Argan, “um longo e preciso memorial dos empreendimentos militares do

imperador”⁹. Nela está contada em uma faixa em baixo-relevo, enrolada em espiral na haste da coluna, os acontecimentos das duas campanhas pela conquista da Dácia. São mais de 200 metros de comprimento na faixa e mais de 2.500 figuras compondo a narrativa. Separando a narrativa das duas guerras está uma figura da *Vitória alada*, que faz uma incisão sobre um escudo do nome do vencedor.

Argan descreve o trabalho do escultor, dizendo que este

... estende a narração figurada sem dividi-la em episódios, sem elevar o tom da voz nos momentos culminantes. Talvez não tenha um projeto preciso, deixa-se guiar pela sucessão dos fatos que, sobre a alta massa cilíndrica da coluna, símbolo da estabilidade e da grandeza do império, suscitam um animado mas suave movimento de luz e de sombra: os eventos frisam apenas a superfície de uma realidade histórica dada por eterna. Uma atenção mesmo que demasiadamente pequena concedida às figuras singulares teria interrompido o fluxo da narração; quer-se ao contrário, que a atenção do espectador transcorra sem pausas, capte o sentido real desse diário de guerra: não tanto a glória do empreendimento, quanto a sequência interminável dos dias, cada um com o seu tormento e a sua esperança.

É uma interpretação psicológica das intenções do artista.

O desenho feito por Francisco de Holanda traz registrada a informação da altura da coluna, removida para dar comunicação entre os Foros e a cidade murada. A coluna fazia parte do conjunto de um plano de Trajano, composto por uma basílica, um templo, bibliotecas e foro. Subsiste apenas a coluna, sem a estátua do imperador. A inscrição na parte superior em latim diz: “[Coluna] de Trajano situado no seu Foro. Degraus [da escadaria interior], 185; janelas [de luz para essa escadaria], 45”¹⁰. A da base da coluna, “O Senado e o Povo Romano ao Imperador César Nerva Trajano Augusto, filho do divino Nerva, Germânico, Dácico, Pontífice Máximo, no 12º ano do poder tribunicio, depois do 6º mandato do comando militar, Pai da Pátria; para demonstrar de quanta altura era o monte e o lugar que para tão grandiosas obras foi escavado”¹¹.

A coluna antonina de Marco Aurélio tem as medidas idênticas à coluna de Trajano, 29,7 metros da base ao capitel, 28 tambores, 20 espirais escultóricas. A legenda no desenho de

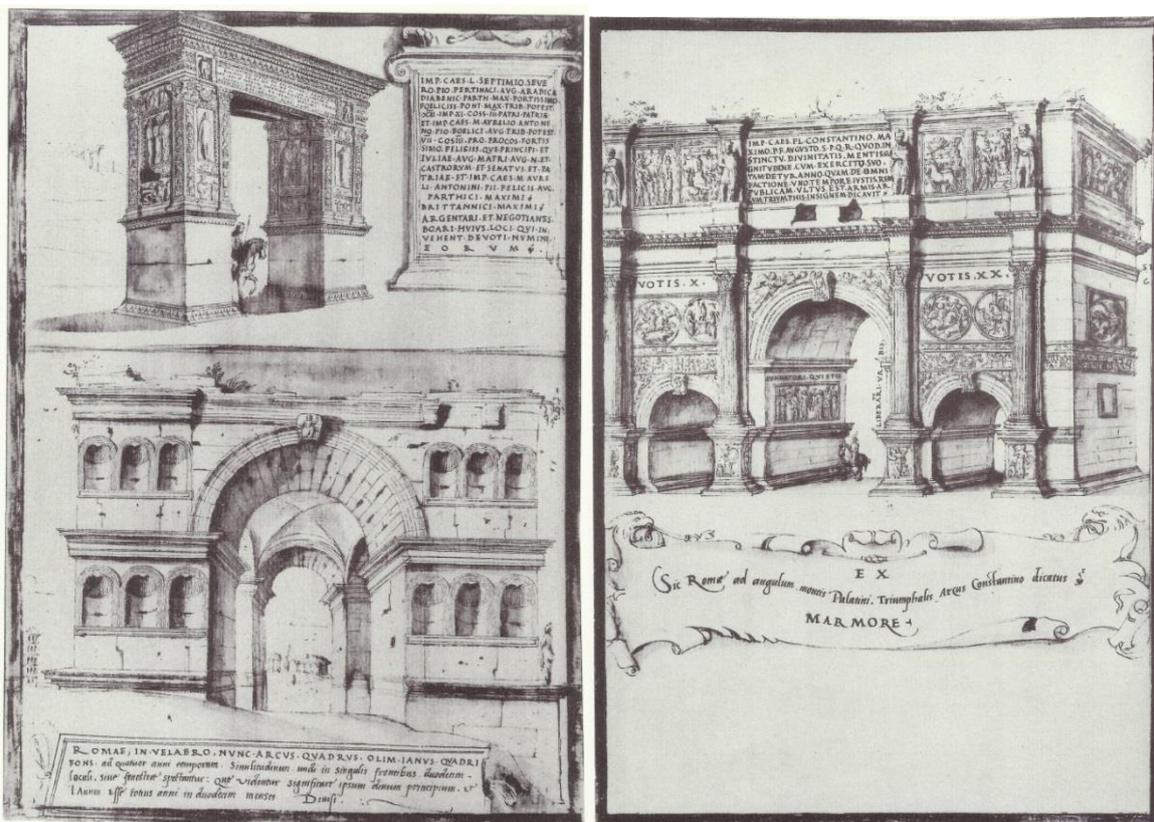
⁹ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: Da Antiguidade a Duccio**. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 189.

¹⁰ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 23.

¹¹ HOLANDA, Francisco de. Idem.

Francisco de Holanda diz: “[Coluna] Antonina situada no seu Foro. Degraus, 106; janelas: 56.” Ainda existe em Roma, na praça que, por este motivo se chama *Piazza Colonna*. As esculturas foram executadas no ano de 176 e relatam os êxitos do imperador Marco Aurélio na guerra germânica (171-173), na região da Boêmia e da Hungria, e os da guerra sárмата (174-175) na Transilvânia.

Outro díptico é formado pelos fólhos que trazem os desenhos dos arcos dos Cambistas, dedicado a Sétimo Severo, o de Jano Quadrifonte e o de Constantino.



Esquerda: Fig. 31. *Arco dos cambistas, dedicado a Sétímio Severo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 18v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 32. *Arco de triunfo de Constantino*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 19r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O fólho 18v (fig. 31) traz dois desenhos de arcos. Na parte superior está o dos cambistas, dedicado a Sétímio Severo, localizado junto à igreja de S. Giorgio-in-Velabro, e na metade inferior o de Jano Quadrifonte, também no Velabro. Francisco desenhou o arco dos cambista em perspectiva oblíqua com um cavaleiro atravessando o arco. A extensa legenda do desenho superior, que ocupa quase um terço da parte superior do desenho diz em latim:

Ao Imperador César Septimio Severo Pio Pértinax Augusto, Árábico, Diabênico, Pártico, Máximo, fortíssimo, felicíssimo, Pontífice Máximo, no

12º ano do seu poder tribunício, 11º de seu império, 3º de seu consulado, Pai da Pátria; e ao Imperador César Marco Aurélio Antonino [Caracalla], Pio, feliz, augusto, no 7º ano de seu poder tribunício, 3º de seu consulado, Procônsul, fortíssimo e felicíssimo Príncipe; e a Júlia Augusta, mãe dos Augustos; dos acampamentos, do Senado, e da Pátria, e do Imperador César Marco Aurélio Antonino, Pio, Feliz, Augusto, Pártico, Máximo, Britânico, Máximo: os Cambistas [Ourives de prata] e os Negociantes deste lugar [o Foro] Boário, que introduzem devotos os Números deles.¹²

Na parte inferior, o de Jano Quadrifonte, construído no tempo de Constantino, traz a seguinte inscrição:

De Roma, no Velabro, agora Arco Quadrado, antes chamado Jano Quadrifonte, em relação com as quatro estações dos tempos. Daí que, em cada uma das frentes apareçam doze nichos, ou janelas. O que parece significar o próprio princípio divino e que Jano está dividido em doze meses, todos os anos.¹³

Desenhado a partir da vista frontal, permite ver as construções arquitetônicas ao fundo, através da sua abertura.

O Arco do Triunfo de Constantino (fig. 32) foi erguido três anos após a vitória de Constantino sobre seu rival Maxêncio, no ano de 312, na batalha da ponte Mílvia, às portas de Roma. O curto tempo da sua construção deve-se ao reaproveitamento de outros monumentos, principalmente da época de Trajano, de Adriano, e de Marco Aurélio. O desenho traz o arco de Constantino centralizado, mas Francisco deixa registrada a vegetação que cresce em sua parte superior. Marca da passagem do tempo. A legenda desenhada por Francisco de Holanda diz: “Assim, em Roma, no ângulo do Monte Palatino. Arco Triunfal dedicado a Constantino. Do mármore.”¹⁴

Outro arco comemorativo registrado por Francisco é o Arco de Tito (fig. 33). O seu desenho traz ao fundo o esboço da rotunda do templo que Maxêncio mandou erguer em memória do seu filho Rômulo. O arco evoca a tomada de Jerusalém no ano 70 e foi concluído em 81, durante o reinado de Domiciano. O arco de Tito foi registrado por Francisco de

¹² HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 31-32.

¹³ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 32.

¹⁴ *Sic. Romae ad angulum montis, Triumphalis Arcus Constantino dicatus. Marmore.*

Holanda mais próximo de quem observa o desenho. Possui grandes relevos no interior, onde figuram Tito no carro triunfal no dia da sua vitória e algumas peças dos despojos trazidos do Templo de Jerusalém. Uma figura em primeiro plano na parte inferior do desenho parece chamar a atenção para os relevos no interior do arco. A legenda na lateral direita do desenho de Francisco diz: “Assim, de Roma, na Via-Sacra”. E a inscrição na parte superior: “O Senado e o Povo Romano, ao divino Tito Vespasiano Augusto, filho do divino Vespasiano”¹⁵.

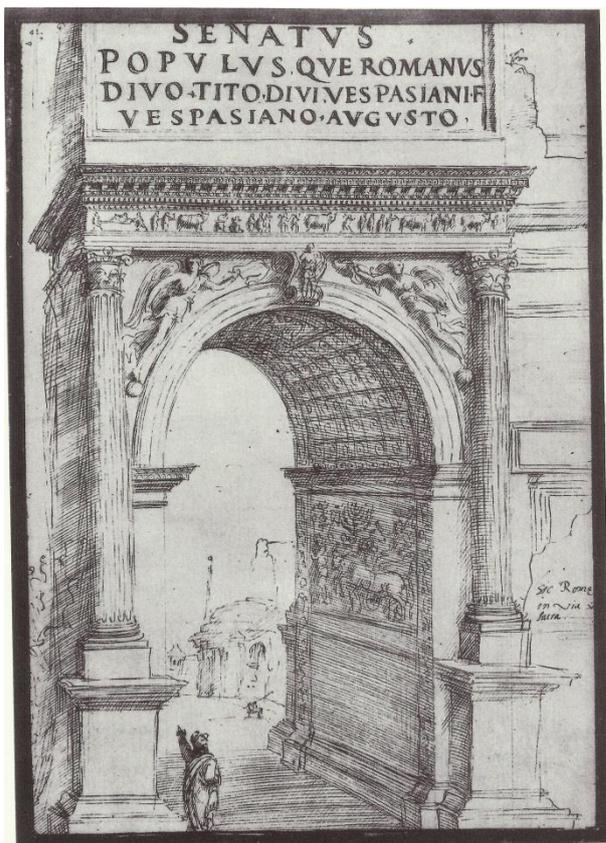


Fig. 33. Arco de Tito, rotunda do templo. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 20r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Ao analisar o Arco de Tito, Argan¹⁶ comenta que a estrutura formal dos relevos esculpidos é semelhante à helenística, mas possui um novo conteúdo dramático, onde os mitos estão distantes e o que domina então a representação é o pensamento da história, tal como aparece nos grandes escritores romanos. Não é mais o relato de eventos edificantes, mas sim a interpretação dramática dos significados do evento. É semelhante ao que ocorre com os relevos da coluna de Trajano. O artista representa o que sabe e o que ouviu dizer, não o que

¹⁵ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 33.

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 188.

viu. A experiência visual helenística é utilizada enquanto possibilidade de comunicação. Mas o contexto, ainda segundo Argan¹⁷, é histórico e a intenção é moral, ao contrário da arte helenística, onde o contexto era naturalista e a intenção era cognoscitiva.

O desenho onde são registradas as ruínas de Montecavallo (fig. 34) traz a legenda: “No Monte Cavallo, ou seja, no Quirinal, chama-se agora Mesa. Procedente, segundo dizem, da Torre de Mecenas ou do templo do Sol construído pelo imperador Aureliano”¹⁸. Alves comenta que não se tratava na realidade, nem da Torre de Mecenas, nem do Templo do Sol. Este último foi construído por Aureliano e era do último terço do século III. A construção tratava-se na verdade do Templo de Serapis, construído por Caracalla no início do século III.

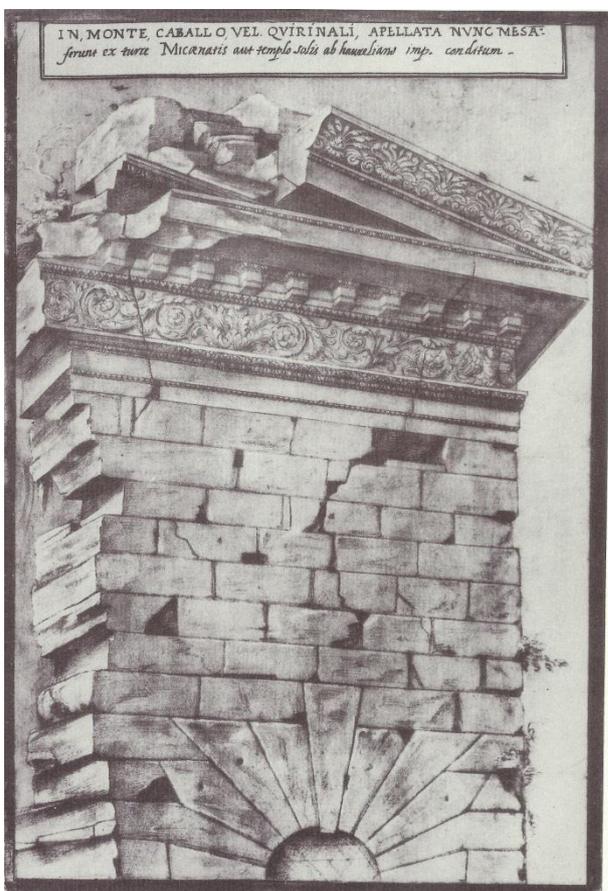


Fig. 34. Ruínas de Monte Cavallo ou Quirinal. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 20v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Era um templo imenso que abrangia parte da atual Praça do Quirinal, o solar das Cavalariças Reais, a Igreja de São Silvestre-no-Quirinal (local dos encontros narrados nos *Diálogos em Roma*), além de parte da *villa Colonna*. Essas ruínas desapareceram no século

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 190.

¹⁸ *In. Monte. Cavallo, vel. Quirinali. Appelata. nunc. Mesa: Ferrunt ex turre Micaenatis aut templo solis ab haureliano imp. Conditum.* In: HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 33.

XVII. Alves comenta ainda que este detalhe do Templo de Serapis, os romanos o chamavam de ‘Pórtico de Nero’, pois a tradição dizia que era ali que Nero se encontrava, cantando o incêndio de Troia, diante do incêndio de Roma, ordenado por ele.

Formando díptico com este último está um estudo (fig. 35) da parte superior de uma coluna coríntia, pertencente ao tepidário das Termas de Diocleciano. Constam deste estudo o entablamento (arquitrave, friso e cornija), a parte superior da coluna e o capitel. Essa coluna pertencia ao Tepidário, peça central e de maior dimensão das termas.

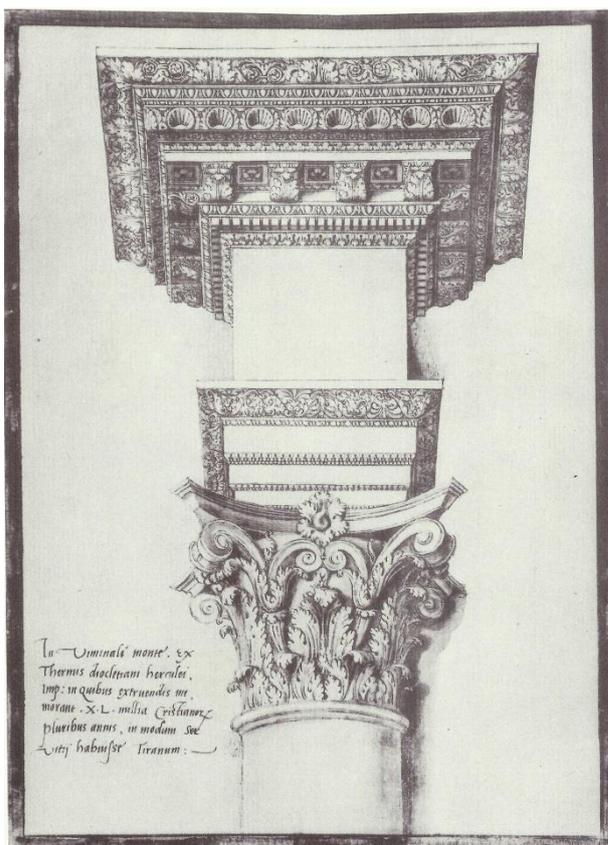


Fig. 35. *Ordem arquitetônica do tepidário das Termas de Diocleciano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 21r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

As Termas de Diocleciano eram as mais colossais das onze termas existentes em Roma. A inscrição colocada por Francisco diz: “No Monte Viminal. Das Termas do Imperador Diocleciano Hercúleo. Recordam que na sua construção o tirano manteve, durante muitos anos, quarenta mil cristãos como escravos”¹⁹.

O fôlio 22v (fig. 36) traz o desenho de uma colunata em estilo jônico. A única referência que Francisco de Holanda dá é uma frase em italiano: “Junto ao Capitólio, em

¹⁹ *In Viminale Monte. Ex thermis Diocleciani herculei imp: in quibus extruendis memorant XL millia christianor. pluribus annis in modum servitii habuisse tiranum.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 33.

Roma”²⁰. Alves e Tormo identificam a coluna como pertencente ao Templo de Saturno, onde eram guardados os tesouros do povo romano. O templo primitivo era de 498 a.C. mas foi destruído após um incêndio, sendo reconstruído por volta da primeira metade do século IV d.C. Francisco inseriu no desenho, alguns breves apontamentos de algumas ruínas ao fundo. Alves sugere que as ruínas no alto à direita, sejam dos Palácios do Platino (de Calígula ou Tibério); ao centro as ruínas do templo do divino Augusto e à esquerda, o Coliseu e o Arco de Tito.



Esquerda. Fig. 36. *Colunata do Templo de Saturno*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 22v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.
Direita. Fig. 37. *Septizonium de Septímio Severo*. Francisco de Holanda de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 23r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O fólio 23r (fig. 37) traz o desenho do *Septizonium de Sétimo Severo*. O Papa Sixto V ordenou em 1589 a demolição dessa construção, com a justificativa de que este se encontrava entre as ‘antiguidades disformes’. Foi construído no século III pelo Imperador Septímio Severo. As duas legendas do desenho dizem: “Em Roma, na região da Igreja de São

²⁰ *Apresso di campidoglio, in Roma*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 34.

Gregório”²¹ e “Septizônio: sepulcro do Imperador Severo. (Chamado assim) pelos cingulos ou zonas (pisos) colunarias; atualmente faltam os quatro mais altos”²². A interpretação dada por Francisco de Holanda, de que o nome dado à construção derivava do número de pisos que possuía, é questionável. O mais provável é que a construção tivesse apenas três pisos, como Francisco registrou à sua época e que o nome *septizonium* fosse uma alusão ao nome do imperador.

A composição do fólio 24v (fig. 38) traz algumas construções do Fórum Romano. Alves faz a descrição dos elementos que o compõem.

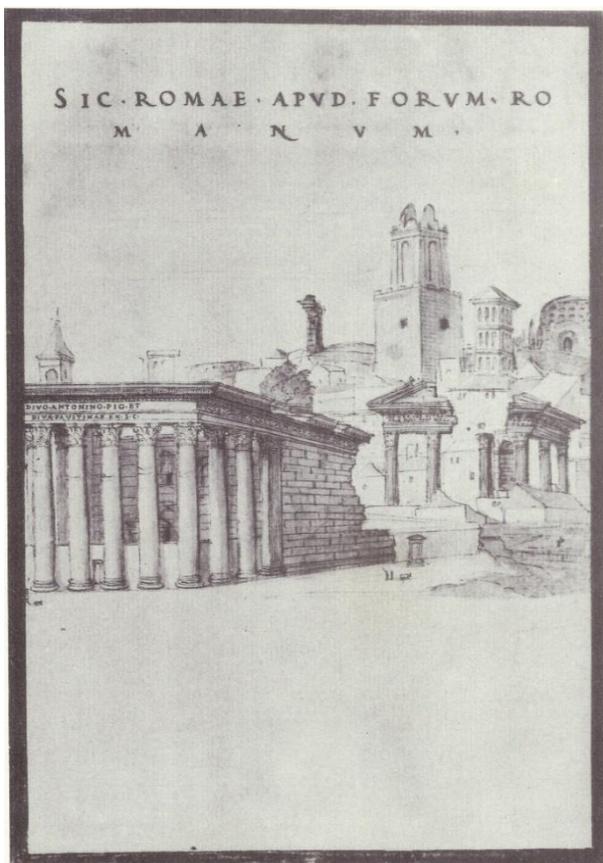


Fig. 38. *Forum Romano*. Francisco de Holanda de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 24v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A legenda diz: “Assim, em Roma. Junto do Foro Romano”²³. No primeiro plano está o templo que o Senado construiu à memória de Faustina, esposa do Imperador Antonino, durante a vida deste e também dedicado posteriormente ao imperador. Ambos foram deificados. Quando Francisco de Holanda esteve em Roma, o edifício estava consagrado

²¹ *Romae in Regione templi divi Gregori*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 35.

²² *Septizonium, sepulcrum Severi imperatoris: a septem cingulis vel zonis collunar: desūt nunc quatuor superiores*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 35.

²³ *Sic Romae Apud Forum Romanum*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 36.

como Igreja de San Lorenzo in Miranda. À direita se encontra o Templo de Minerva, no Foro de Nerva, demolido em 1606 por ordem de Paulo V. O Papa aproveitou os mármorees para decorar o *Acqua Paola* localizado no Janículo. Ao fundo estão esboçados o pórtico de Nero, a Torre das Milícias e outras construções.

Francisco de Holanda desenhou no fólho 25r (fig. 39) a construção que, à sua época, acreditava-se que fosse o Templo da Paz, construído por Vespasiano.

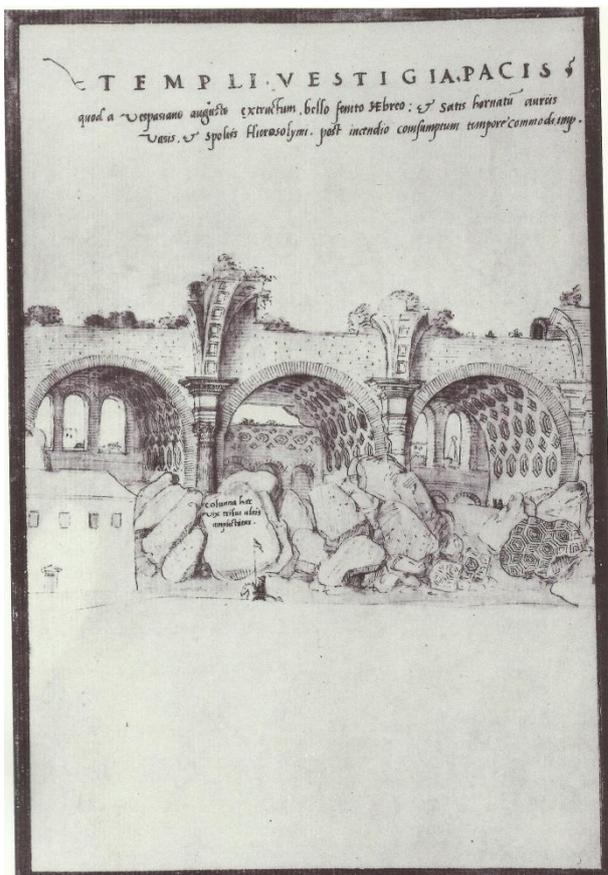


Fig. 39. *Templo da Paz*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 25r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A legenda inserida por Francisco diz:

Vestígios do Templo da Paz, que foi construído por Vespasiano Augusto, uma vez terminada a guerra hebraica, e abundantemente ornado com vasos de ouro e despojos de Jerusalém. Posteriormente foi consumido por um incêndio no tempo do Imperador Cômodo.²⁴

²⁴ *Templi. Vestigia. Pacis. quod a Vespasiano augusto exstructum, bello finito hebreo: et satis hornatu aureis vasis, et spoliis hierosolymi, post incendio consumptum tempore Commodi imp.* HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 36.

O Templo da Paz, de que Francisco e seus contemporâneos acreditavam que aquelas seriam as ruínas, crença essa que remontava há séculos, havia existido mesmo naquelas imediações, mas das suas ruínas não restava qualquer vestígio.

As ruínas desenhadas por Francisco de Holanda pertenciam na verdade à Basílica de Constantino. Sua construção foi iniciada por ordem de Maxêncio, rival de Constantino. Quando este último venceu seu rival, mandou terminar a construção da basílica. A colossal abóbada era flanqueada por seis capelas, três de cada lado. Uma inscrição sobre as pedras na parte inferior do desenho chama a atenção para uma coluna: “Esta coluna a custo se abrange com três braçadas”²⁵. Esta coluna foi retirada do local em que Francisco a desenhou no século XVII por ordem do Papa Paulo V. Foi utilizada como pedestal de uma estátua da Virgem Maria, na Praça de Santa Maria Maior, onde o Papa havia colocado a sua capela sepulcral e familiar²⁶.

Encerrando os desenhos de construções arquitetônicas feitas em Roma, Francisco deixou registrado também dois desenhos de ‘grutas’ ou fontes. A primeira delas possui identificação: “Simulacro ou umbráculo da Gruta ou Caverna da Níngia Egéria, concubina de Numa Pompílio”²⁷. Numa Pompílio foi o lendário rei de Roma. Para impor um caráter de autoridade às suas resoluções, dizia que consultava a ninfa Egéria em sua caverna. A designação da ninfa como concubina de Numa Pompílio seria, segundo Tormo²⁸, uma qualificação dos eruditos romanos do período, assim como também seria a reconstrução parcial ou restauração do ninfeo localizado na *villa* de Herodes Attico, contemporâneo do Imperador Adriano. A construção que protege a fonte é adornada por algumas esculturas com temática mitológica. Dois nichos dispostos simetricamente abrigam uma escultura de Pã (esquerda) e outra de Vênus ao banho (direita). Uma pérgola se encontra acima da construção.

A segunda ‘gruta’ reúne, na opinião de Tormo e Alves, elementos diversos de mármore romanos, sendo uma criação ou projeto de Francisco de Holanda, talvez inspirado na obra de Pirro Ligorio. Acho mais provável que tenha sido uma fonte realmente vista por Francisco durante sua viagem, que, no entanto, ficou sem legenda de identificação. Francisco reúne no álbum as recordações da sua viagem. E outros desenhos, além deste, não trazem qualquer indicação de localização ou identificação, não justificando dessa forma a atribuição

²⁵ *Columna haec tribus ulnis amplectitur*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: 1989, p. 36.

²⁶ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: 1989, p. 36.

²⁷ *Simulacrum. seu umbr. speluncae. Aegeria, nimphae. Concubinae. Numae. Pomp.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: 1989, p. 44.

²⁸ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 149-150

de projeto do autor. Algumas obras e construções desenhadas por Francisco desapareceram no decorrer dos tempos. O mesmo pode ter acontecido com esta fonte. A construção tem ao centro o que parece ser uma réplica da ‘boca da verdade’. As colunas têm na sua parte superior representações da deusa Sêmele. Alguns *putti* se encontram espalhados na composição. Vasos com plantas e árvores estão na parte superior da construção.



Esquerda. Fig. 40. *Gruta, ou fonte, da ninfa Egéria*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 33v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

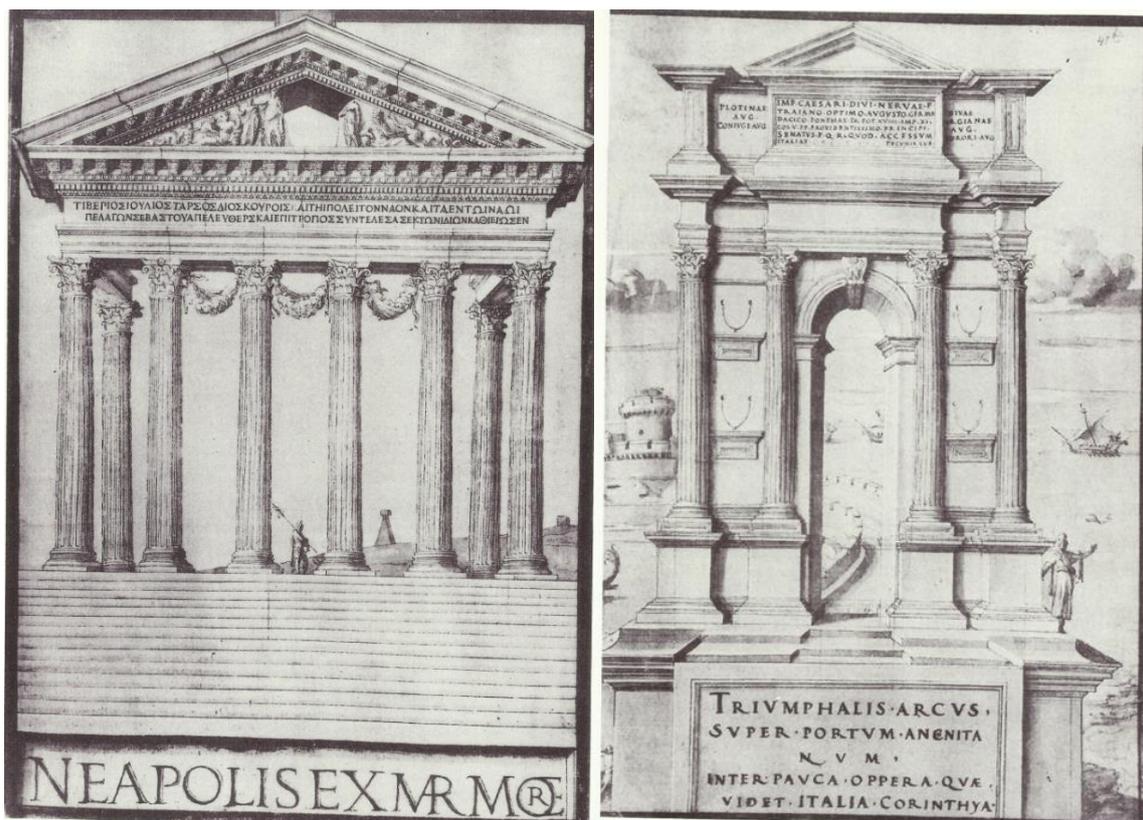
Direita: Fig. 41. *Gruta, ou fonte, monumental. Sem nome*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 34r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Francisco registrou também, construções arquitetônicas romanas localizadas fora de Roma, em lugares que na antiguidade faziam parte do Império Romano. É o caso do templo dos Dióscuros em Nápoles (fig. 42.), do Arco de Trajano em Ancona (fig. 43) e do Anfiteatro de Nimes (fig. 44).

Segundo D. Elias Tormo, o desenho que Francisco de Holanda deixa do Templo dos Dióscuros, é o “único testemunho gráfico que nos resta de um dos mais belos monumentos greco-romanos do tempo do império, [...] do qual se conheciam textos literários e a história das suas ruínas; porém do qual não subsistem senão colunas”²⁹. A construção era do séc. I d.

²⁹ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 199.

C., mas foi destruída por um terremoto em 1631 e por um furacão em 1688. No século IX o templo passou a ser utilizado como igreja cristã, dedicada a São Pedro e São Paulo. A legenda colocada por Francisco informa “Em Nápoles, do mármore”. Um friso no frontão traz uma extensa inscrição em grego, que Alves traduz como: “Tibério Júlio Tarso aos Dióscuros e à Cidade (dedicou) o templo e o que há no templo; Pelagón, liberto e tutor do Augusto, havendo-o completado com os seus próprios (recursos), consagrou”³⁰.



Esquerda. Fig. 42. *Templo dos Dióscuros em Nápoles*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.45v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita. Fig. 43. *Arco de Trajano em Ancona*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.48r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O Arco de Trajano em Ancona (fig. 43) foi construído pelo arquiteto Apolodoro de Damasco em princípios do século II d. C. Em cima tinha uma quadriga com as estátuas em Bronze de Trajano, Plotina e Marciana, que foram saqueadas pelos sarracenos por volta de 830. Na parte inferior do desenho Francisco deixa uma inscrição que é traduzida por Alves

³⁰ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: 1989, p. 52.

como “Arco triunfal sobre o Porto de Ancona; entre as poucas obras coríntias que a Itália vê”³¹. Na parte superior está uma dedicatória, que também é traduzida por Alves.

Ao Imperador César Trajano filho do divino Nerva, ótimo, augusto, germânico, dáxico, pontífice máximo, no 18º ano da sua autoridade tribunícia, 11º de ser Imperador, no seu 5º consulado, Pai da Pátria, Príncipe providentíssimo – o Senado e o Povo Romano, de seu próprio dinheiro, lhe dedica: porquanto o acesso a Itália, e desde o porto maior, atenção aos navegantes para sair fora. [...] A Plotina Augusta, esposa do Augusto. [...] À divina Marciana Augusta, irmã do Augusto.³²

O anfiteatro de Nimes é o último desenho que Francisco coloca no álbum.

Sua legenda diz: “Na Gália Narbonense, Anfiteatro dórico, tendo 500 passos no circuito”³³.

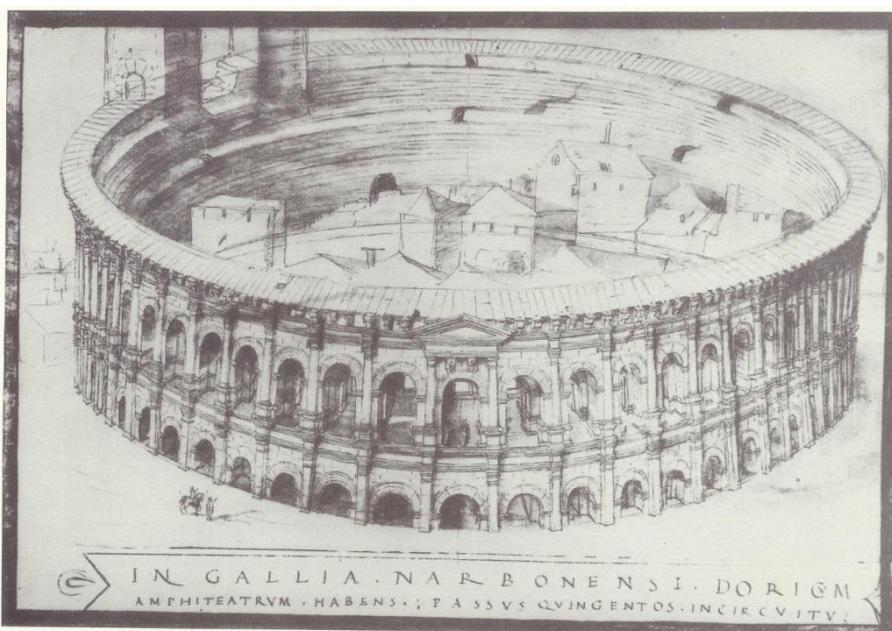


Fig. 44. *O anfiteatro de Nimes*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.54v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Alves afirma que Joaquim de Vasconcelos identificou a construção como sendo o anfiteatro de Narbonne³⁴. D. Elias Tormo³⁵, porém, recorda que Nimes havia sido capital da Província

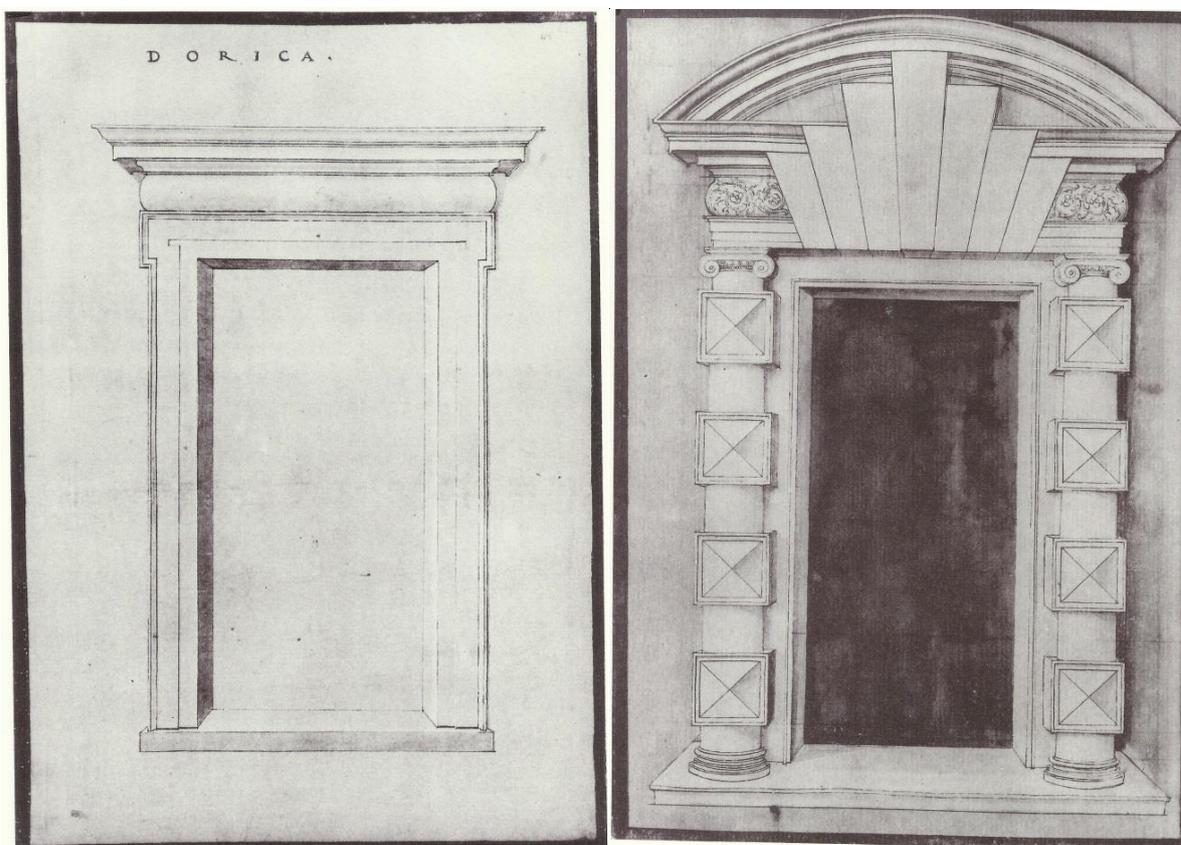
³¹ *Triumphalis. Arcus. Super. Portum. Anconitarum. Inter. Pauca. Oppera. Quae. Videt. Italia. Corinthya.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: 1989, p. 54.

³² HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: 1989, p. 54.

³³ *In Gallia. Narbonensi. Doricum. Amphiteatrum. Habens. Passus. Quinhentos. In. Circuitu.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: 1989, p. 60.

Narbonense e corrige a identificação, situando o desenho de Francisco como sendo do anfiteatro de Nimes. Construído no séc. I d.C., pelo arquiteto T. Crispo Reburrio, tem dois pórticos sobrepostos de 60 arcos. Sua elipse externa mede 133 e 101 metros de diâmetro e a interna 69 e 38 metros. Tinha capacidade para 24.000 pessoas.

Francisco de Holanda deixa ainda três desenhos de portas ou janelas. As duas primeiras não possuem qualquer tipo de identificação, somente uma anotação na primeira de que se trata de obra pertencente à ordem dórica (fig. 45). A terceira (fig. 47), além da indicação de que é uma obra pertencente à ordem jônica, traz a informação de que se encontrava em Gênova.



Esquerda. Fig. 45. *Porta (ou janela) de ordem dórica*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.46r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita. Fig. 46. *Porta (ou janela) de ordem jônica*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.46v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

³⁴ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: 1989, p. 60.

³⁵ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 240.

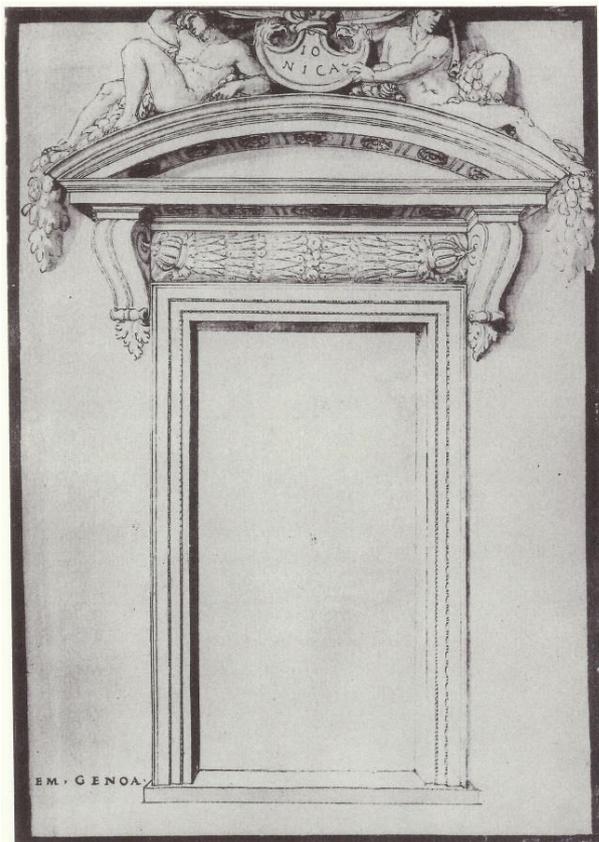


Fig. 47. *Porta (ou janela) jônica em Gênova*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.47r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Apesar de não ser construção romana, e sim um estudo de obra da antiguidade, optei por inserir neste capítulo a reconstituição feita por Francisco de Holanda do Mausoléu de Artemisia, em Halicarnasso.

O sepulcro de Halicarnasso foi mandado construir por Artemísia para seu marido irmão Mausolo, sátrapa independente de Caria. O sepulcro era tão soberbo que foi considerado uma das sete maravilhas do mundo antigo. Foi construído em 353 a.C., mas suas ruínas só começaram a ser escavadas no século XIX por Charles T. Newton. As esculturas existentes no sepulcro foram feitas por Skopas, Leokares, Bruaxis e Timozeus. A construção arquitetônica ficou sob a responsabilidade de Sáturos e Puzios. É possível que Francisco de Holanda tenha feito a reconstituição baseado nas descrições feitas por Plínio e por Vitrúvio. Mas também existe a possibilidade de Francisco tê-lo feito, baseado em algum desenho que tenha visto em sua viagem. Ele menciona no quarto dos *Diálogos em Roma*³⁶, uma medalha de Valerio Belli da Vicenza que teria o desenho do mausoléu nela gravado.

³⁶ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 71.



Fig. 48. *Reconstituição do Mausoléu de Artemísia*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 45/46. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Francisco de Holanda viajou sabendo quais os caminhos deveria percorrer em Roma, atrás das construções arquitetônicas mais significativas. Ele já havia estudado as inscrições antigas existentes em Roma. Na seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa existe um códice composto de três obras. A primeira delas é de autoria de Jacobo Mazochio ou Jacobus Mazzochius, se intitula *Epigrammata Antiquae Urbis* e foi editada em Roma em 1521. Jacobo Mazochius foi colaborador de Rafael Sanzio quando este foi nomeado “comissário das antiguidades” pelo papa Leão X. Em 1515 este papa decidiu reempregar na reconstrução da Basílica de São Pedro as pedras antigas retiradas do subsolo de Roma, mas proibiu que as lápides epigráficas fossem destruídas. Rafael cercou-se de colaboradores. Fabio Calvo elaborou um plano arqueológico da urbe; Andrea Fulvio descreveu as antiguidades de Roma; e Jacobo Mazzochio trabalhou com a parte epigráfica. Mazzochio foi ainda o principal editor das obras arqueológicas da época de Raphael, sendo sucedido por Michele Tramezzini em Veneza.

Dos três exemplares deste códice existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa, o que está registrado na seção de Reservados como 1000A pertenceu a Luís Teixeira³⁷ e passou a Francisco de Holanda, que o levou consigo para Itália quando de sua viagem. Teria servido de roteiro nos passeios de estudo que Francisco fez em Roma no que se refere à parte epigráfica. A obra *Epigrammata Antiquae Urbis* é, segundo Alves, uma “compilação, ilustrada com gravuras, de inscrições tiradas de diversos monumentos de Roma, sobretudo das pedras reutilizadas nos pavimentos de igrejas”³⁸.

Era uma obra essencial para quem quisesse conhecer a epigrafia romana. Abordava diversos tipos de inscrições, as existentes sobre as portas, as pontes, os arcos, os aquedutos, no fórum, nos mausoléus, nos pórticos, assim como as inscrições funerárias que eram encontradas nas regiões, geograficamente divididas na segunda década do século XVI por Raphael, Fabio Calvo e Andrea Fulvio.

Alves comenta que Francisco de Holanda deixou perto de uma centena de notas apontadas à margem do códice. Destas, a maior parte se destina a indicar se a inscrição se encontra na face ou no verso do monumento; a desdobrar abreviações existentes no texto e a estabelecer equivalência de distâncias. Existem ainda no exemplar do códice 23 desenhos, os quais se constituem de apontamentos gráficos para situar as inscrições no lugar preciso em que Francisco de Holanda as leu.

A professora Sylvie Deswarte escreveu um artigo sobre este códice intitulado *Contribution à la connaissance de Francisco de Hollanda*³⁹. Deswarte percebe neste trabalho o mérito de mostrar o detalhe e a consciência de Francisco de Holanda ao estudar a Roma Antiga. Os desenhos deixados por ele nas margens do *Epigrammata* são esboços, apontamentos de estudos, que às vezes trazem informações corrigindo falhas encontradas na localização ou disposição das inscrições.

Francisco de Holanda nos *Diálogos em Roma* deixa registrado que seu interesse, sua rota em Roma, não era outra senão

³⁷ Luís Teixeira (falecido em 1534 ou 1537) formou-se na Itália. Estudou primeiro em Florença (1489-1494) junto do humanista Angelo Poliziano e depois estudou Direito em Bolonha (1496-1501). Ao regressar a Portugal em 1516, foi preceptor de D. João III até 1526, alto magistrado do Paço Real (1525) e membro do Conselho Real.

³⁸ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 16.

³⁹ DESWARTE, Sylvie. **Contribution a la connaissance de Francisco de Hollanda**. Arquivos do Centro Cultural Português, vol. VII. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

... rodear o grave templo do Panteão, e notar-lhe todas as colunas e membros; o mausoléu de Adriano e o de Augusto, o Coliseu, as Termas de Antonino, e as de Deocleciano, o arco de Tito e o de Severo, o Capitólio, o teatro de Marcelo, e todas as outras coisas notáveis daquela cidade, de que me já os nomes esquecem.⁴⁰

Os desenhos dos monumentos e construções arquitetônicas antigas que Francisco reúne em seu álbum, não são feitos segundo o interesse claro e estrito do arquiteto. Se Francisco leu e estudou a carta de Raphael a Leão X, tinha conhecimentos dos métodos de representação propostos pelo pintor e arquiteto de Urbino com relação às vistas das construções arquitetônicas.

Raphael recomendava que os edifícios deveriam ser desenhados de três formas, equivalentes hoje à planta baixa, à vista externa e a interna, onde as decorações deveriam ser registradas, quando houvessem. A única construção em que Francisco trabalha esta proposta, ainda que faltando a vista externa, é o Mausoléu de Santa Constança. Desta construção Francisco deixa a planta baixa e a vista interna dos mosaicos, já mencionados anteriormente.

Não se pode afirmar que Francisco de Holanda não tenha feito o mesmo tipo de estudo com outras construções encontradas por ele. No entanto, para recordação no álbum, ele opta por inserir os estudos feitos pelo pintor e não pelo arquiteto. E mais, pelo pintor que humaniza as ruínas retratadas, permitindo a inserção de figuras humanas. Que contextualiza o objeto de estudo com relação ao meio em que este está inserido. Que traz as referências históricas que permitem um maior entendimento do objeto. Que marca a passagem do tempo através dos elementos de vegetação e pela presença das aves que pousam sobre as ruínas.

Na carta a Leão X, Raphael afirma que tinha extraído o que pretendia representar de muitos autores latinos⁴¹. Francisco de Holanda fez o mesmo com o auxílio de André de Resende. Foi este último ainda em Évora, que apresentou ao português, seu jovem companheiro de pesquisas e aluno, os tratados retóricos, os poetas latinos, as epopeias de Homero e Virgílio, fontes que deram ao jovem artista o vocabulário arquitetônico correto a ser empregado na redação dos livros que escreveria ao retornar de sua viagem.

Francisco de Holanda trouxe para Portugal o registro das mais significativas construções arquitetônicas da antiguidade que ele havia visto durante sua viagem. Estes

⁴⁰ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 24.

⁴¹ RAFAEL. **Cartas sobre arquitetura**. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Trad. Luciano Migliaccio, Letícia Matins de Andrade e Maria Luiza Zanatta. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2010, p. 47.

registros contribuiriam para formar um referencial imagético arquitetônico para D. João III. Algo semelhante ao que ele faz com as esculturas encontradas durante a estadia em Roma, tema do próximo capítulo.

6 Uma galeria a céu aberto

No ano de 1538, ano em que Francisco chegou a Roma, Michelangelo havia supervisionado a transferência para o pátio do *Palazzo dei Conservatori*, da estátua equestre de Marco Aurélio (fig. 49), que antes se encontrava junto à Basílica de San Giovanni in Laterano. Essa transferência fazia parte da incumbência que Michelangelo havia recebido do Papa Paulo III de reformar a Praça do Capitólio, e nesse projeto se incluía a reforma da fachada e da praça em frente ao Palazzo. Esta praça era cercada por três palácios: Palazzo dei Conservatori, Palazzo Senatorio e Palazzo Nuovo. Todo o complexo foi projetado por Michelangelo, ainda que não concluído por ele. Não se sabe se Francisco de Holanda assistiu à cerimônia de ‘inauguração’ da nova colocação da estátua, mas é possível que isso tenha ocorrido.

Durante a Idade Média, acreditava-se que essa estátua seria de Constantino, por isso ela foi preservada. É considerada uma das mais belas estátuas equestres da Roma antiga. O imperador Marco Aurélio, conhecido por seu saber e virtude, é representado como um senador, dirigindo-se calmo ao auditório, composta com um gesto de condução com o braço direito, enquanto a mão esquerda originalmente segurava um globo, símbolo do poder imperial. O cavalo denota o poder militar.

O desenho de Francisco de Holanda mostra ao fundo na praça, as duas estátuas representando os rios Nilo e Tigre. Estas haviam sido também transferidas para a praça em 1471, local em que ainda se encontravam quando Francisco esteve em Roma. Foram retiradas de lá em 1549 e instaladas junto à escadaria projetada por Michelangelo para o Palácio *Senatório*. Acredita-se que as duas esculturas representando os rios sejam do século I a.C ou I d.C., de tradição greco-alexandrina.

A inscrição em latim, na base do pedestal, traduzida por Alves diz:

A estátua equestre de bronze que pelo Senado e pelo Povo Romano fora dedicada a Antonino Pio [Marco Aurélio, que como filho adotivo usava o prenome de Antonino], ainda em sua vida, e por várias vicissitudes da cidade fora depois apeada, e mais tarde recolocada pelo Sumo Pontífice Sixto IV junto da Basílica de Latrão: o Sumo Pontífice Paulo III, trazendo-a de lugar mais humilde e restaurando-a, trasladou-a para a área do Capitólio, e a

dedicou à memória do excelente príncipe e como decoro e ornamento da pátria.¹

Como Francisco de Holanda não copiou o “M” que na inscrição original se encontra antes de Antonino Pio, Alves se equivoca na tradução da inscrição. Segundo este autor, Marco Aurélio usava o prenome de Antonino por ter sido adotado. O “M” que Francisco não copiou, antes de Antonino Pio, indica que a estátua se refere a Marco Aurélio e não ao seu predecessor.

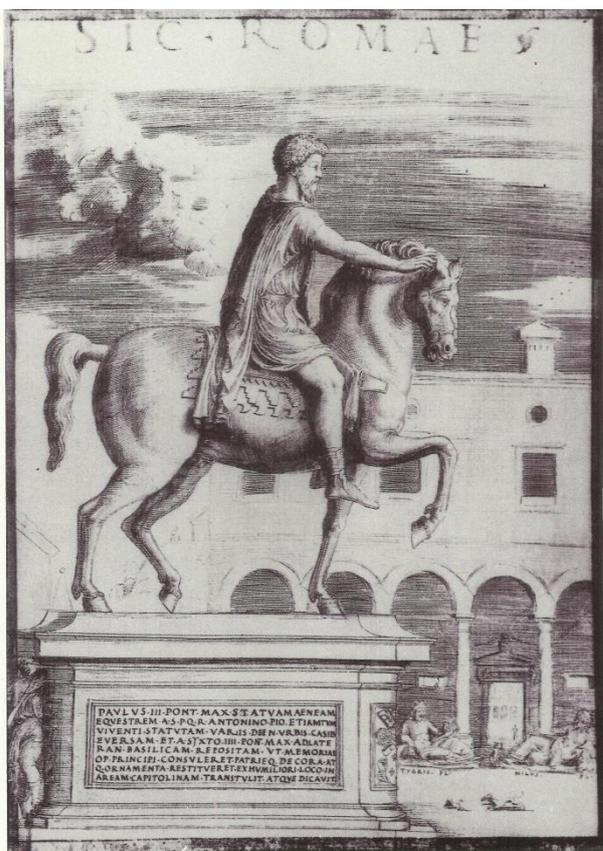
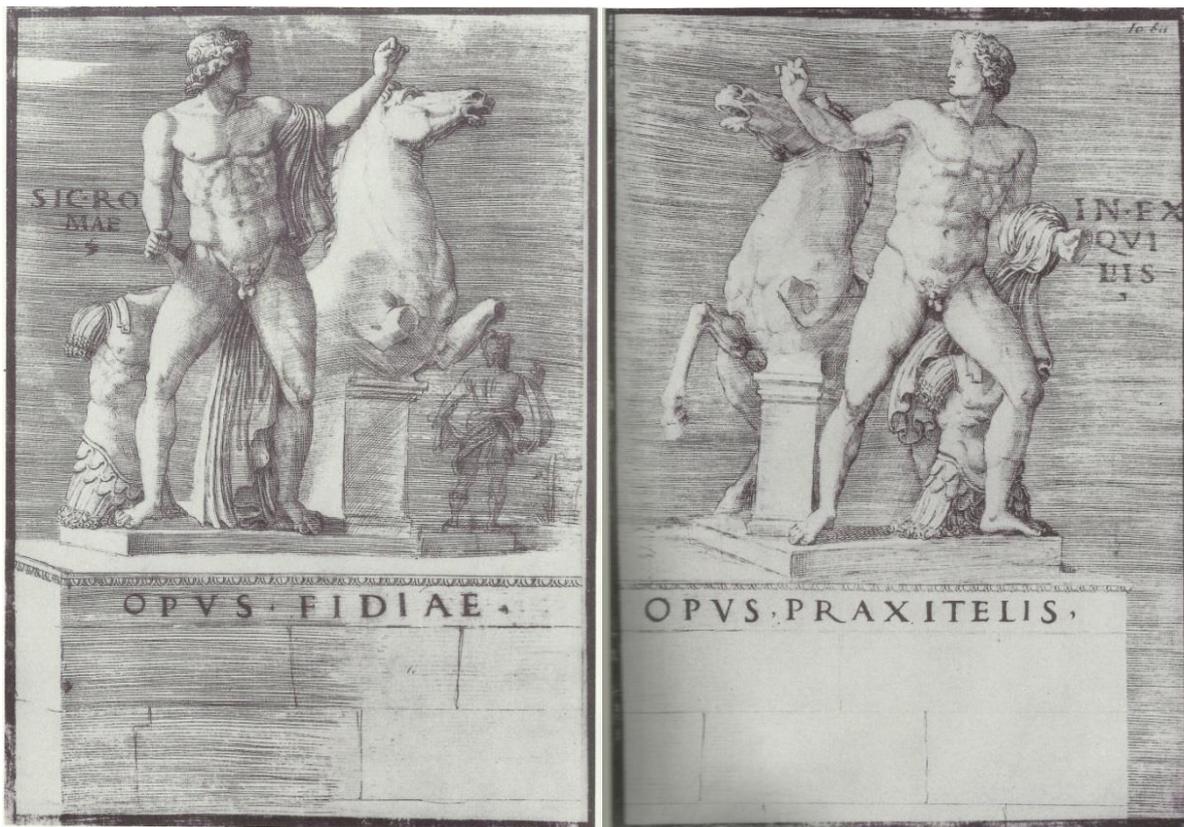


Fig. 49. *Estátua equestre de Marco Aurélio*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 7v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Francisco de Holanda registrou algumas estátuas monumentais encontradas por ele em Roma. O conjunto escultórico do Quirinal (figs. 50 e 51) encontrava-se no caminho que Francisco fazia quando, aos domingos, ia ao encontro do grupo de amigos reunidos em torno de Vittoria Colonna, em São Silvestre. O conjunto representa dois domadores de cavalos, Castor e Pólux, os Dióscuros, gêmeos, filhos de Leda. Castor era filho do marido de Leda e Pólux de Zeus, que se unira a Leda com a aparência de um cisne.

¹ HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 24.



Esquerda: Fig. 50. *Dióscuros do Quirinal, Castor*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 10v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 51. *Dióscuros do Quirinal, Polux*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 11r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Acreditava-se à época de Francisco de Holanda, que as esculturas seriam de Fídias e Praxíteles, daí as inscrições latinas *Opus Fidiae* e *Opus Praxitelis*, que se encontram nas bases dos pedestais. As inscrições devem ter sido colocadas durante a Idade Média. É possível que sejam cópias tardias de esculturas que tenham sido feitas por Fídias ou por alguém ligado à escola de Fídias, o que remontaria ao século IV a.C. Teriam sido levadas por Constantino para as suas Termas, no século IV d. C., em cujas ruínas se encontravam no tempo de Francisco de Holanda, dando nome ao monte, *Monte Cavallo*. Francisco se equivocou na localização, no seu desenho ele registrou “No Esquilino”, mas a localização correta é no Quirinal. Ao contrário de tantas outras, essas esculturas sempre estiveram expostas, não ocorrendo que, por período algum tivessem sido dadas como desaparecidas.

No Foro de Augusto se encontrava a escultura registrada e descrita por Francisco de Holanda como sendo Pirro, rei dos Epirotas (fig. 52). Francisco colocou no desenho uma legenda explicativa onde se lê: “Assim, em Roma, tomada do mármore esculpido: imagem de

Pirro, rei da Macedônia”². Mas o mesmo Francisco, risca a palavra Macedônia e escreve por baixo “dos Epirotas”. Essa era a identificação corrente à sua época.

D. Elias Tormo³ comparando com outras representações, identifica a estátua como sendo cópia do original que se localizava no templo de Marte Ultor (vingador) no Foro de Augusto, do séc. I a.C., e recorda que essa representação de Marte era uma criação romana. Enquanto as representações gregas do deus Ares o mostravam como um jovem, imberbe e ágil, o seu equivalente romano, Marte, era representado nesse caso como um homem maduro, barbado, atlético e bem armado. Essa representação teria dado origem à tradição de se representar dessa forma, as estátuas laureadas, com couraças com relevos e amplos mantos. No desenho feito por Francisco de Holanda, a escultura desprovida de braços se encontra em um nicho e um escudo está apoiado do lado direito. A base da escultura assemelha-se a uma rocha, sobre a qual Marte se encontra observando o horizonte. Uma pele de animal cobre a parte superior da aljava que se encontra ao chão, no lado esquerdo.



Fig. 52. *Estátua de Marte (ou Ares) vingador*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 27r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

² *Sic Romae, ex mármore, sculpt. Pirri Regis, Macedoniae imago*". HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 38.

³ HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 122-124.

No fôlio 30r (fig. 53) Francisco de Holanda registrou alguns fragmentos de uma escultura colossal. Na parte inferior, ele colocou: “Em Roma. No Capitólio, Fragmentos do Colosso de Nero da Domo Aurea. Altura, 120 pés”⁴. Estão reunidos neste fôlio, desenhos de alguns fragmentos de duas esculturas colossais, mas nenhuma delas identificada como sendo do Colosso de Nero.

Acima da cabeça à esquerda está escrito em latim, ‘de mármore’. Esta é da cabeça da estátua de Constantino Magno. Dessa estátua, que antes se localizava na abside presidencial da basílica de Constantino e Maxêncio, Francisco desenhou além da cabeça, parte do braço, a mão direita fechada e o pé direito. Os fragmentos dessa estátua foram transferidos por ordem do Papa Inocêncio VIII, para o Capitólio, onde Francisco de Holanda os encontrou.

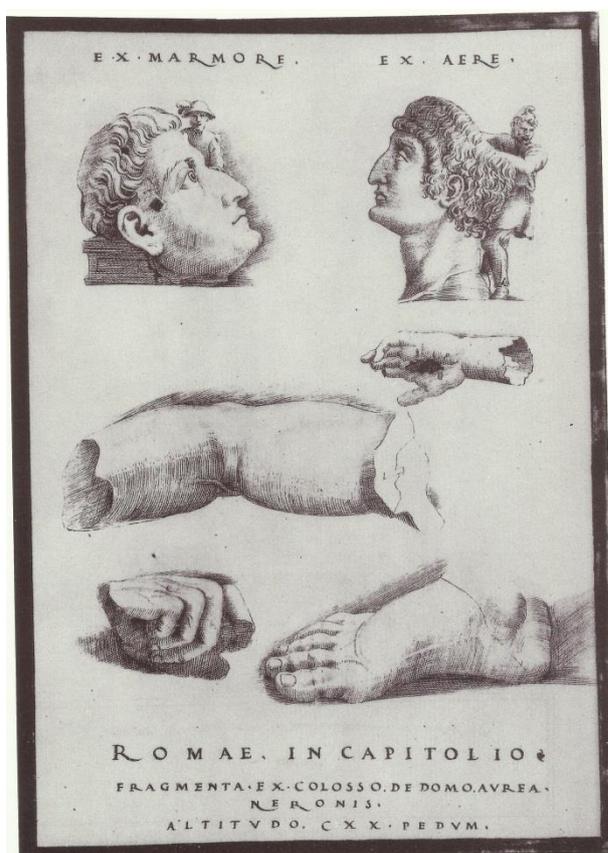


Fig. 53. *Fragmentos de estátuas colossais de imperadores*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 30r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A cabeça desenhada à direita, com inscrição acima dela onde se lê ‘em bronze’, pertence à estátua de Constante. Dela, Francisco desenhou a cabeça e a mão esquerda. Eram provenientes do Palácio Laterano e foram doados ao Capitólio por Sisto IV junto com outras

⁴ *Romae. In Capitolio. Fragmenta ex Colosso de Domo Aurea Neronis. Altitudo CXX pedum*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 40-41.

esculturas. Ambas as esculturas cujos fragmentos foram desenhados por Francisco de Holanda foram confeccionadas no século IV.

Diversas esculturas monumentais estavam espalhadas pelo território italiano. Francisco teve a oportunidade de, em algumas das suas viagens, registrar outras esculturas romanas, como é o caso da colossal estátua de Imperador que se encontrava em Barletta (fig. 54). A legenda na parte inferior do pedestal diz: “Em Barletta a par de Andria de Calabria”. A inscrição em latim diz: “A Constantino Augusto dedicado. De Bronze”. E num outro registro à direita, Francisco esclareceu que para alguns é Heráclio.



Fig. 54. *Estátua colossal de imperador (cristão?)*. Em Barletta. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 8r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A escultura mede 5 metros de altura. Segundo Alves a escultura foi trazida do Oriente pelos venezianos no século XIII, após uma cruzada. Por causa de um naufrágio, foi abandonada na praia de Barletta. Desde 1491 encontrava-se no lugar onde Francisco de Holanda a registrou. Suas mãos que haviam sido cortadas em 1309 pelos frades dominicanos da Manfredonia para fabricar os sinos da sua Igreja, já haviam sido restauradas quando Francisco fez o seu desenho. Da mesma forma que a estátua equestre de Marco Aurélio, essa

estátua de imperador foi preservada durante a Idade Média, por acreditarem que se tratava de Constantino ou de Heráclio, que teria resgatado o leiteiro da Cruz de Cristo⁵.

A dificuldade de identificação dessas esculturas monumentais é explicada por Giulio Carlo Argan.

A ideologia que diviniza o imperador e o Estado reduz o significado da pessoa ao peso que tem na hierarquia estatal, forma terrena da ordem divina; é somente a insígnia de uma posição, e se a posição se reconhece pela roupa, a roupa interessa mais do que o corpo ou o rosto. Mais precisamente, também o corpo e o rosto valem apenas na medida em que revelam a dignidade ou a posição, por meio daqueles caracteres, traços ou atributos considerados tipicamente expressivos, ou, antes, declaradores da dignidade ou da posição.⁶

É o que acontece com o Colosso de Barletta. A dimensão é maior do que a realidade. Não importa que o imperador não seja como foi retratado, é daquela forma que ele aparece aos olhos e à imaginação dos súditos. É uma arte áulica, oficial, que quer mostrar as formas exteriores da homenagem, cujos elementos: dimensão, qualidade técnica e época em que foi feita, já seriam mais que suficientes para dotar essas obras de uma aura, que as distinguiu do que foi produzido nos anos que se seguiram à queda do império romano.

O interesse pelo colossal estava presente em outros tipos de esculturas, como é o caso dos cavalos de São Marcos em Veneza (fig. 55). Os quatro cavalos de bronze que estão localizados no centro, ao alto, da fachada principal da Igreja de São Marcos em Veneza, são réplicas dos originais, hoje guardados no museu da basílica. As esculturas feitas no século IV a.C., são atribuídas por Plínio ao escultor grego Lisipo. Foram levadas a Roma por Trajano no século II, que as teria instalado sobre o seu arco. Constantino transportou-as para Constantinopla no século IV, onde teriam ornado o hipódromo. Chegaram a Veneza em 1204, por ordem do Doge Enrico Dândolo, que teria se apossado delas em Constantinopla durante a IV Cruzada, instalando-as na fachada da Basílica de São Marcos.

⁵ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 24-25; HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940.

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: Da Antiguidade a Duccio**. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Na parte inferior do desenho, Francisco de Holanda esboçou a porta de São Marcos. No vão central, abaixo do frontão triangular, deixou registrada a seguinte inscrição em português: “Porta de Sam Marcos. De Veneza. Mal feita.”

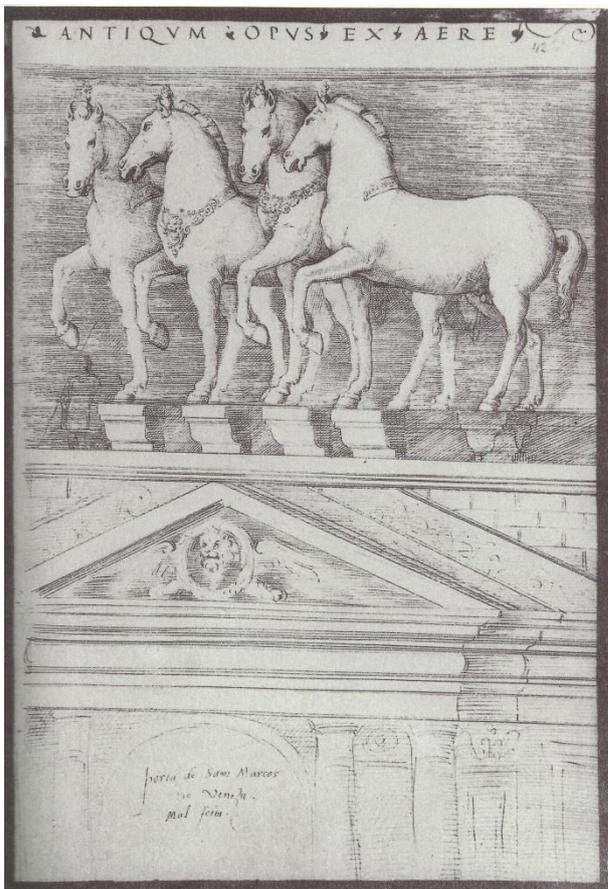


Fig. 55. *Os cavalos de São Marcos, em Veneza, porta de São Marcos*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 43r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Francisco de Holanda registrou ainda dois vasos colossais, um localizado em Roma, outro em Pisa. O de Roma, fólio 30v (fig. 56), está localizado hoje no pátio de entrada da Basílica de Santa Cecilia in Trastevere. A figura humana que está ao lado do vaso dá a dimensão do tamanho do vaso. Sua legenda diz: “Assim, em Roma, de tal tamanho. Vaso elegantíssimo esculpido em mármore”⁷. D. Elias Tormo⁸ sugere que o vaso tenha sido usado em sua origem para abluções religiosas.

O segundo vaso, fólio 23v (fig. 57), ele o encontrou quando visitava a cidade de Pisa. No mesmo fólio, na parte superior, Francisco desenhou alguns vinhedos na Toscana. A

⁷ *Sic Romae, ad magnitudinem. Vas elegantissimum ex marmore, sculptum*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 41.

⁸ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 139.

inscrição acima do desenho diz em português: “Exórdio, delgũas Vinhas de Thoscana”⁹. O vaso tem uma série de relevos representando um cortejo dionisíaco e dentro dele Francisco desenhou várias moedas. As moedas se explicam pela legenda, também em português, inserida por Francisco na parte inferior: *Daltura tem palmos VI; Dizem que antigoamente soya a Cidade de Pisa de encher este vaso de moeda em tributo aos Romanos*. Este vaso conserva-se atualmente no Museu Nacional Romano das Termas de Diocleciano.



Fig. 56. *Vaso colossal de mármore, em Roma*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 30v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Fig. 57. *Vaso colossal de mármore com relevos, em Pisa*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 23v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Um conjunto escultórico reunindo ‘troféus’ atribuídos a Caio Mario foi visto por Francisco de Holanda sob dois grandes arcos numa fonte colossal, monumental, onde hoje é a Praça Vittorio Emmanuelle.

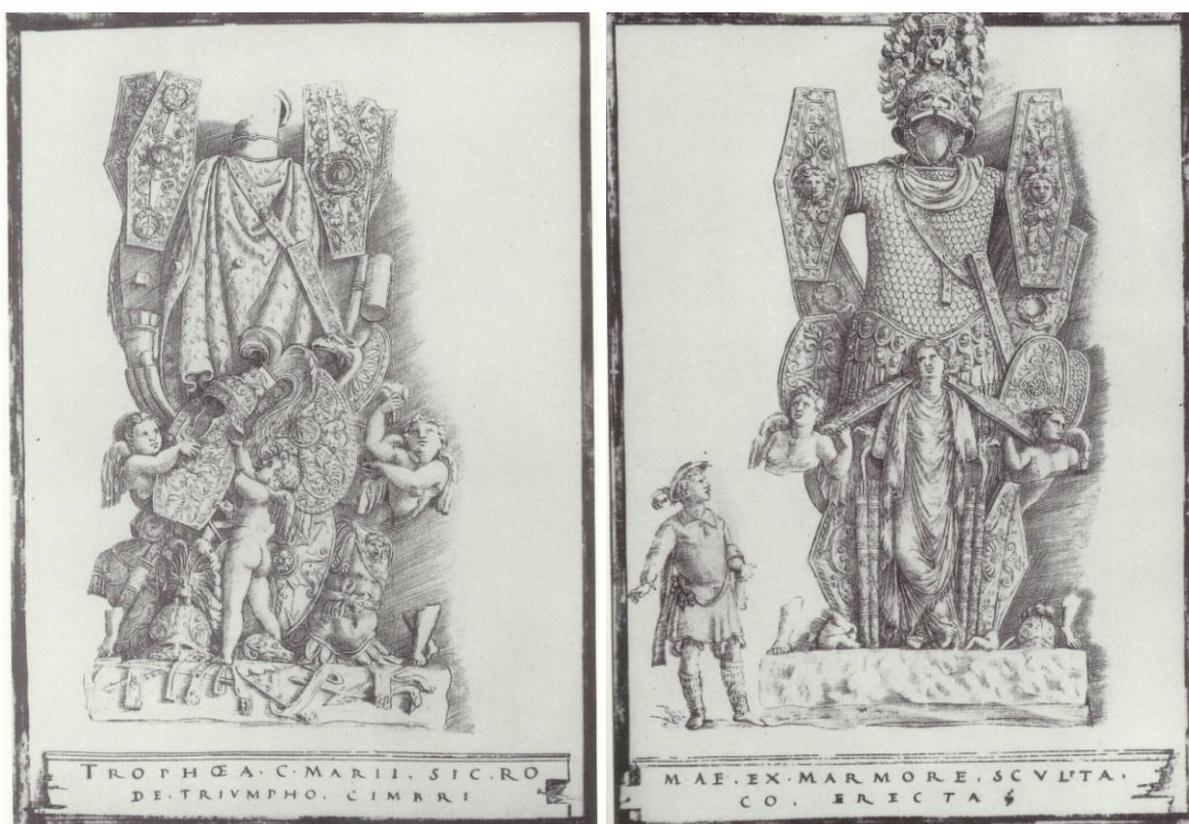
A legenda, como em outros dípticos, se divide entre os dois desenhos. Nela Francisco de Holanda deixou registrado: “Troféus de Caio Mario. Assim em Roma. Esculpidos em

⁹ Exórdio é o texto preliminar de uma preleção, mas também pode significar início. A palavra ‘exórdio’ neste caso, talvez signifique que o desenho tenha sido feito antes de entrar em Roma.

mármore e erguidos em razão do triunfo sobre os Cimbrios”¹⁰. Caio Mario foi um político e general romano nascido em 157 a.C. que, mesmo sem pertencer à aristocracia romana, foi eleito cônsul sete vezes. Tio de Júlio César, Caio Mário venceu importantes batalhas contra tribos germânicas, sendo a dos cimbrios, a mais importante.

Existem dúvidas quanto ao fato de se referirem a Caio Mário. D. Elias Tormo levanta a hipótese de que fossem da época dos Flávios e que se referissem às lutas com os germânicos, mas baseia essa hipótese situando os cimbrios na Ásia e não no norte da Europa. No primeiro fólio (fig. 58), encontram-se três *putti* brincando com as armaduras. Faz parte também do conjunto um manto de pele.

O segundo fólio (fig. 59) traz além das armaduras militares, uma imagem feminina na parte inferior. Esta simboliza a província vencida, com os braços atados atrás. Os dois gênios colocam escudos sobre os ombros, o que é uma alegoria da sua escravização. Segundo D. Elias Tormo, a opinião geral é que estes conjuntos correspondem à vitória de Domiciano em 89 d.C contra os Dácios.



Esquerda. Fig. 58. *Troféus ditos de Caio Mario I*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 14v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita. Fig. 59. *Troféus ditos de Caio Mario II*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 15r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹⁰ *Trophoea. C. Marii. Sic. Romae. Ex. Marmore. sculpta. De. Triumpho. Cimbrico. Erecta*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 28.

Do Capitólio são os relevos históricos representando as gestas de Marco Aurélio (fig. 60). No primeiro quadro está Marco Aurélio cercado pelo povo romano, em frente à colunata de dois templos, oferecendo um sacrifício. No segundo, montado em seu cavalo, cercado pelos seus soldados, ele recebe os sármatas vencidos. No terceiro, entra triunfante em uma quadriga pelo Fórum Romano. Os relevos pertenciam a um monumento do século II d.C., erigido junto ao Fórum em homenagem a Marco Aurélio. De lá foram levados para a atual igreja dei Santi Luca e Martina, e desta foram doados por Leão X à comunidade de Roma, sendo colocados no Capitólio.

Do lado esquerdo Francisco de Holanda escreveu: “Assim, em Roma, no Capitólio. Esculpidas em mármore, ao vivo”¹¹. Do lado direito: “Dádiva graciosa de Leão X, Sumo Pontífice, sendo cônsules no ano de 1515 Francisco Caste, doutor em ambos os direitos, João do Arco, conde, e João Augusto Ulgamino, trazida do templo de Santa Martinha para este lugar público. Marco Aurélio severo triunfador, pórtico, imperador romano”¹².

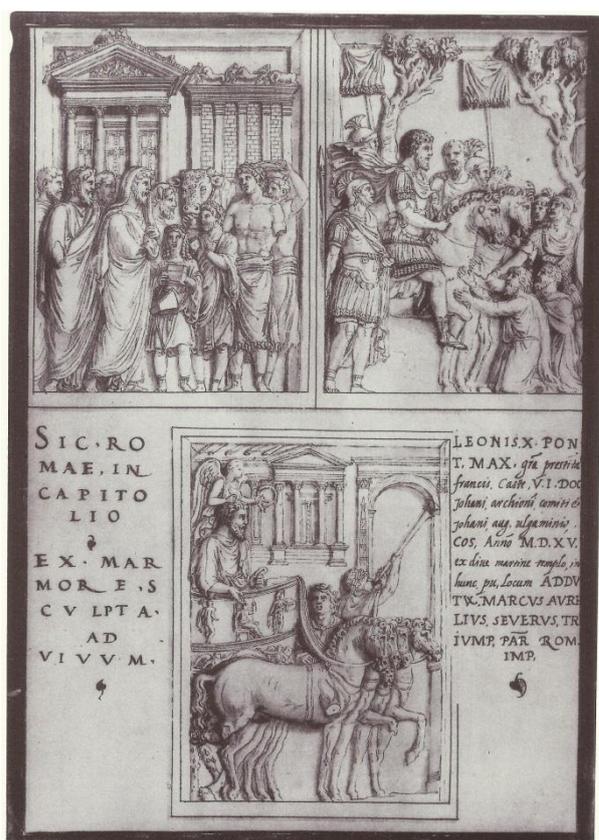


Fig. 60. Três relevos históricos das gestas de Marco Aurélio. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 25v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹¹ *Sic Romae, in Capitolio. Ex marmore sculpta, ad vivum*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 37.

¹² *Leonis X. Pont. Max. Grã praestita francis caste V. I. doc. Johani, achioni, comitiae Johanni aug. ulgaminio cos. anno M.D.XV. ex dive Martine templo in hunc pu. Locum addutū marcus aurelius severus Triump. pãr, rom. imp.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 28.

Francisco de Holanda não registrou muitos relevos. Sua principal intenção era registrar as obras mais interessantes da cidade eterna, do ponto de vista artístico e humanista. Além das esculturas colossais, Francisco reuniu em seu álbum alguns desenhos que representavam obras ou lugares de interesse do cotidiano romano. Um desses exemplos é o fólio 29v (fig. 61). Nele estão registrados a ‘boca da verdade’ na parte superior e a estátua do *Spinario*, na inferior.

Alves recorda que a lenda dizia que, se alguém colocasse a mão na boca e fosse perjuro ou trapaceiro, a boca morderia a mão. No desenho de Francisco de Holanda, uma mulher está para colocar a mão na boca e é detida por um bobo.

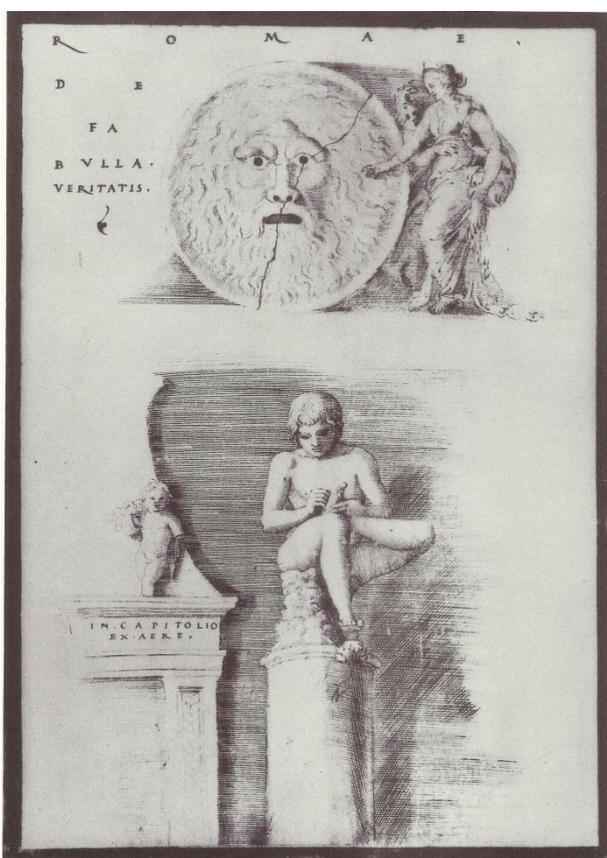


Fig. 61. *Boca da verdade, estátua do Spinário*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 29v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A escultura fica no pórtico da Igreja de Santa Maria in Cosmedin, a legenda colocada por Francisco diz: “Em Roma. Da fábula da verdade”¹³.

O *Spinario* é o corredor que arranca um espinho do pé. D. Elias Tormo levanta a possibilidade de a estátua ter relação com a lenda do pastor Márcio, que foi enviado a Roma para avisar ao Senado que os etruscos estavam enviando uma expedição para atacar a cidade.

¹³ *Romae. De Fabulla veritatis*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 40.

O pastor correu todo o percurso com um espinho que não conseguiu arrancar do pé, e o sofrimento sofrido foi tanto que morreu ao completar a tarefa. No período de Francisco de Holanda a escultura se encontrava no Capitólio. Havia sido enviada para lá junto os fragmentos da estátua colossal de Constante, que Francisco desenhou acreditando que eram fragmentos do Colosso de Nero. Acredita-se que o *Spinario* seja uma escultura do século V a.C., da escola do Peloponeso. Ao lado do *Spinario*, Francisco colocou um fragmento do que se assemelha a uma lareira, com um *putto* sobre ela. Na parte superior dessa lareira, encontra-se a inscrição latina *In Capitolio. Ex aere*¹⁴.

Outro conjunto escultórico relacionado com o cotidiano da cidade àquela época é o que representa um guerreiro que salva o cadáver de um herói do ódio inimigo (fig. 62). Data do século III a.C. e foi encontrado na região onde ainda hoje se encontra, à esquina do Palácio Orsini, onde morava o Cardeal Oliverio Carafa. O conjunto foi instalado em 1501 no lugar em que ainda ocupa.



Fig. 62. Grupo de guerreiro salvando o cadáver de um herói. Pasquim. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 18r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹⁴ “No Capitólio. Em bronze.”

D. Elias Tormo¹⁵ e Joaquim de Vasconcelos¹⁶ especularam sobre o tema da escultura. Tormo acreditava que podia ser Menelau com o corpo morto de Patroclos, ou Ajax com o corpo de Aquiles. Joaquim de Vasconcelos acreditava que podia ser a Guerra, triunfando sobre os poderes da terra.

Acredito que neste caso, para Francisco de Holanda, o valor artístico não tenha sido o principal interesse. A única referência textual que Francisco coloca no seu desenho é o nome pelo qual a estátua ficou conhecida: *Pasquinus*. E, essa identificação refere-se às sátiras que eram colocadas no local, tendo a estátua como suporte. Ao fundo na parede, Francisco fez referência a essas sátiras colocando esboços de ‘quadros’, papéis. Essas críticas mordazes a pessoas e instituições já eram colocadas junto à escultura em 1509.

Em alguns fólios Francisco de Holanda fez registros diversos, sem uma aparente relação entre esses registros. É o caso do fólio 17r (fig. 63), onde se vê uma cabeça de leão, um busto de Minerva ou Azene e um relevo histórico.



Fig. 63. Cabeça de leão, busto de Azene ou Minerva, baixo relevo Ícaro e o deus Baco. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 17r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹⁵ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 83-85.

¹⁶ VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda**: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896, p. 7.

A legenda se limita a informar: “Em Roma, de antigualhas”.

D. Elias Tormo¹⁷ identificou o relevo como pertencente à coleção Maffei, estando na presente época no Museu de Nápoles. A cabeça de leão é reproduzida frequentemente na antiguidade, estando a mesma cabeça em outro desenho de Francisco de Holanda, o fólho 3v. Tormo acredita que seja a cabeça que hoje está incrustada na escadaria do Museu Capitolino. Sobre o busto de Minerva, ou Azene, só se sabe que deveria ser cópia de um original em bronze do século V ou VI a.C.

Além do registro simples de obras de arte, Francisco de Holanda tinha outro interesse ao retratar as esculturas que ele encontrou, quando de sua viagem, a criação de um repertório formal. Essa intenção explica o motivo pelo qual Francisco inseriu em seu álbum fólhos onde estudos de um mesmo elemento se misturam a outros sem uma identificação clara do objeto registrado. É o caso do fólho 16v (fig. 64). Nele são retratados dois leões egípcios que se encontravam em frente ao Panteão, um sarcófago e onze estudos de calçados antigos.

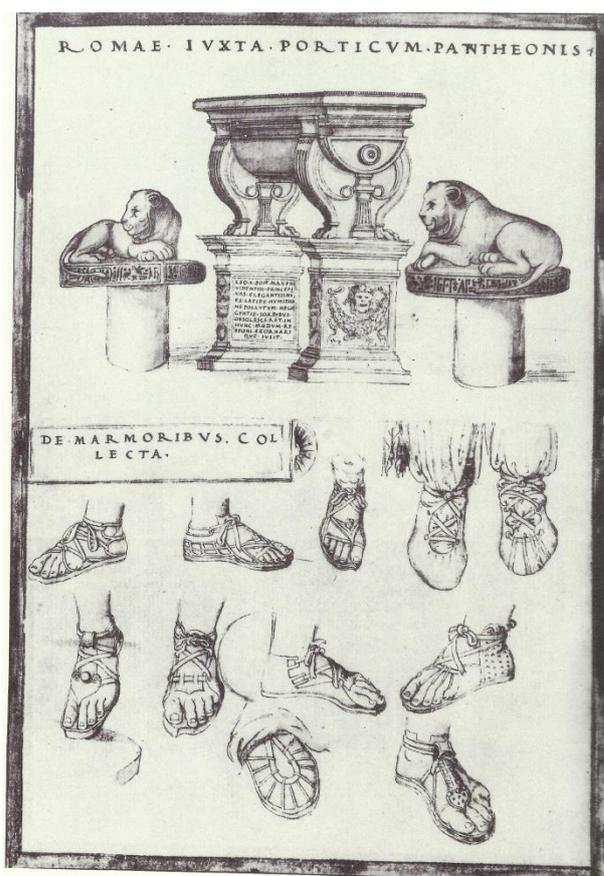


Fig. 64. *Dois leões egípcios, estudos de calçado clássico, ou sandálias.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 16v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹⁷ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 81.

A legenda na parte superior do desenho diz: “Em Roma, junto do Pórtico do Panteão”¹⁸. Os dois leões pertenceram ao faraó Nectanebo II, que reinou de 365 a 345 a.C. No intradorso do plinto que sustenta o sarcófago, está escrito:

O sumo Pontífice Leão X, providentíssimo Príncipe, nesta forma repôs e mandou adornar este elegantíssimo vaso, de mármore numídico, conservado e intacto, para que não viesse a ser danificado por negligência.¹⁹

Esse sarcófago foi utilizado como sepulcro do Papa Clemente XII, na sua capela no Laterano, no século XVIII. A única citação existente com relação aos estudos de calçados é: “Reunidos de vários mármore”²⁰.

Francisco de Holanda defendia em seu tratado *Da Pintura Antiga*, que o pintor dotado de excelente e raro engenho não deveria imitar nenhum mestre, que deveria exercitar a própria fantasia. Depois, deveria abraçar as duas mestras, a natureza e a antiguidade. A pintura pelo natural, ou seja, a observação da natureza, “que Deus e a natureza com grande prudência e invenção criaram”²¹ e a observação das grandes obras da antiguidade, uma vez que foi neste período, que os artistas conseguiram, com maior perfeição e êxito, representar a natureza.

Francisco acreditava que na observação das obras da antiguidade, seria possível para o pintor, aprender as regras seguidas na antiguidade.

Dali aprenda a 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 eger 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 [...].²²

¹⁸ *Romae, iuxta. Porticum. Pantheonis.*

¹⁹ *Leo. X. pont. max. providentiss. princeps. vas. elegantissimũ ex lapide numidico ne pollutum negligentie sordibus obsolesceret in hunc modum repponi exornarique Jusit.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 29.

²⁰ *De marmoribus collecta.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 30.

²¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 36.

²² HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 36-37.

Nada existia na natureza, que os antigos já não tivessem representado de forma mais graciosa e perfeita. Daí que, através da observação das obras antigas, aqueles que se dispunham a seguir e desenvolver a arte da pintura, poderiam formar um *corpus* imagético, um repertório formal, da melhor arte que poderia ser produzida.

Francisco de Holanda seguiu alguns autores ao escrever o seu tratado. E, a fonte utilizada por Holanda para tratar das diferentes posições do corpo humano é o tratado *De Sculptura* de Pompônio Gáurico²³. No *Da Pintura Antiga* Francisco discorreu em seis capítulos sobre esse repertório formal da antiguidade. Ele tratou das figuras antigas que estavam em pé, paradas; das figuras antigas que se movem ou andam, ou correm, ou lutam; das figuras antigas assentadas e deitadas; das estátuas equestres; do ornamento e vestido dos antigos nas suas figuras e das pinturas dos animais. Francisco chegou a essas definições, a esse repertório, através do estudo das esculturas que encontrou em sua viagem, principalmente em Roma, onde se pode dizer que existe uma galeria de esculturas a céu aberto, para todo aquele que se dispõe a estudar a arte antiga.

Francisco de Holanda partiu das observações de Gáurico para desenvolver a sua análise das esculturas antigas em Roma, e dizia que, seria a partir da cópia das esculturas, que o aprendiz deveria iniciar seu aprendizado. Ao tratar da perspectiva em seu tratado, Gáurico²⁴ sugeria que para aprendê-la, o aprendiz de artista deveria observar o objeto de diversos ângulos. Já Alberti 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.”²⁵ 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.

Um fator porém distingue a observação que Francisco de Holanda fez das esculturas, quando comparadas às de Alberti e Gáurico. Trata-se da capacidade do aprendiz 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

²³ GAURICO, Pomponio. **De sculptura**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

²⁴ GAURICO, Pomponio. **De sculptura**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 211.

²⁵ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 103.

num tratado artístico o “resultado do estudo das figuras antigas em suas diferentes posições e em estabelecer para elas uma espécie de nomenclatura”²⁶.

Deswarte afirma que Francisco de Holanda fez 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”²⁷. Quando Francisco de Holanda se referia à ‘pintura antiga’, ele isolava como princípio de base dos antigos, a imitação seletiva da natureza, colocando a figura humana como modelo supremo. Essa imitação seletiva era 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. É o que Francisco fez ao estudar as esculturas da Roma antiga. E é nesse sentido, o da criação de um repertório formal, da busca de um conjunto de normas e preceitos, que se deve entender boa parte das esculturas retratadas por Francisco de Holanda.

²⁶ DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxionomia das figuras antigas. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf. Acesso em: 29 mai. 2009, p. 22.

²⁷ DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 13.

7 As coleções particulares

Além das construções antigas, das pinturas e esculturas que Francisco de Holanda encontrou pelas ruas de Roma, ele também conheceu algumas coleções particulares de arte antiga. Francisco em seu álbum deu notícias do colecionismo que existia na cidade entre os anos que lá permaneceu e, principalmente da nova prática de dispor as esculturas em jardins pensados e planejados exatamente para receber essas coleções.

As obras que registrou não se limitam a demonstrar o caráter antiquário que esta prática tomava. Os colecionadores do século XVI em Roma²⁸, preocupavam-se com a coleção, com a sua colocação em relação ao edifício onde estavam, sua disposição em cada ambiente do edifício, a relação entre o objeto e o espaço e entre os próprios objetos. Tais obras faziam parte de conjuntos específicos, os quais, além de reunir obras da antiguidade greco-romana, mais especificamente do período clássico e helenístico, incluíam ainda conjuntos que, quando necessário, passaram por restaurações.

As coleções visitadas por Francisco de Holanda faziam parte de um novo grupo, em que as coleções não se encontram comprimidas em um único ambiente, mas dispostas em espaços abertos, em relação com a zona externa dos edifícios e com o ambiente natural circundante. O uso do espaço apresentava uma relação dialética das obras de arte antiga com a natureza. Da mesma forma que os hortos literários, esses jardins pretendiam ser espaços prazerosos de fruição artística, não só de estudos para artistas em busca dos parâmetros da arte antiga, mas também para humanistas, estudiosos, intelectuais e visitantes.

Francisco de Holanda registrou peças de três coleções particulares – duas placas da Coleção Campana, algumas peças do Cardeal Cesi e uma parte do palácio e alguns desenhos do Cardeal Andrea della Valle –, além de obras reunidas no *Cortile del Belvedere*, no Vaticano. Do palácio do Cardeal de São Jorge, segundo registro no próprio desenho, palácio da Chancelaria àquela época, Francisco desenhou uma única escultura. É uma estátua de mulher (fig. 65), identificada por Elias Tormo²⁹ como sendo a estátua de Urânia Farnese, hoje no Museu Borbônico de Nápoles.

²⁸ Sobre o colecionismo em Roma no século XVI cf.: FRANZONI, Cláudio. Rimembranze d'infinite cose: Le collezioni rinascimentali di antichità. In: SETTIS, Salvatore (org.). **Memoria dell'antico nell'arte italiana: L'uso dei classici**. Tomo primo. Torino: Giulio Einaudi, 1984, pp. 299-360.

²⁹ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 65.

A escultura foi desenhada por Francisco de Holanda no nicho em que se encontrava. Duas pessoas dispostas ao seu lado olham para a face da escultura, contribuindo para dar a dimensão do seu tamanho.



Fig. 65. *Estátua de mulher. Urânia Farnese*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 10r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Os dois relevos em terracota da coleção Campana (figs. 66 e 67) foram, segundo Sylvie Deswarte-Rosa³⁰, copiados por Francisco quando de sua visita à *Villa Farnesina*³¹. Representam uma *Ninfa Caçadora* e um *Hércules e o touro de Creta*³². Deswarte-Rosa intitula-os *A Hora Invernal* e o *Carregador de Touro*, situando-os como pertencentes a uma série de relevos em terracota, profusamente copiados durante o século XVI, onde são representadas as *Núpcias de Perseu e Tétis*. No Louvre encontra-se uma dessas placas. Não me foi possível o acesso aos relevos representando as *Núpcias de Perseu e Tétis*. Acredito que

³⁰ 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. 17.

³¹ Palácio romano construído entre 1508 e 1511 por Baldassare Peruzzi, no Trastevere, para o banqueiro sienês Agostino Chigi.

³² HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 27-28. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 73-74.

a identificação de Deswarte-Rosa com A Hora Invernal, situa-se no contexto da narrativa, mas no momento, inclino-me a ler o relevo como sendo uma *Ninfa Caçadora*, tema comum em relevos antigos greco-romanos.



Esquerda: Fig. 66. *Ninfa caçadora*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 12r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 67. *Hércules e o touro de Creta*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 13v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A *Ninfa Caçadora*, ou *Hora Invernal* (fig. 66), representa uma ninfa regressando de uma farta caça. Com a mão esquerda segura um bastão. Neste, está pendurado atrás um coelho e à frente dois patos. Com a mão direita segura um javali. Uma inscrição iniciada neste desenho completa-se no desenho seguinte, parte da mesma coleção. Lendo-os juntos encontra-se *ANTIQUA NOVITAS*, ‘novidade antiga’, conjunto de preceitos e regras seguidos na Antiguidade, o qual, na realidade, seria uma novidade para os pintores que se dignassem a estudá-lo.

O *Hércules e o touro de Creta*, ou *Carregador de Touro* (fig. 67), mostra um atleta segurando no ar um touro e uma pele de leão. Esta pele é o elemento que identifica o jovem como Hércules. Deswarte-Rosa comenta que é interessante o fato de ser sobre essas obras de

reprodução em série que Francisco de Holanda colocou a inscrição *antiqua novitas*, trabalhada por ele no seu tratado *Da Pintura Antiga*³³.

Francisco de Holanda defendia que a ‘pintura antiga’ merecia louvor pelos primores que tinha. Além disso, a aparente repetição existente na pintura antiga seria o resultado dos estudos desenvolvidos para se atingir a perfeição. As regras eram sempre seguidas e nessa limitação a perfeição se fazia presente. Francisco comenta que alguns pintores modernos poderiam questioná-lo com relação a essa novidade, se todas as obras eram semelhantes. Nesse caso, ele responde que

... 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. E é coisa muito para notar que das desairosas e nécias maneiras que pintam os modernos pintores, não achareis somente a uma: de que muito me espanto, de ver aos antigos em nenhuma coisa escolherem mal nem errarem nas suas obras e ver aos modernos (ignorantes digo) em nenhuma coisa com eles se encontrarem, mas uns irem pelo direito caminho da perfeição,³⁴ e os outros totalmente tomarem pela larga estrada da desordem.³⁴

A observação das regras e preceitos existentes nas obras antigas dá a Francisco de Holanda, a chave para se atingir o padrão de execução artística, a modernização da arte que ele queria para Portugal. Para tal ele cria, teoriza um repertório formal e imagético apreendido nas esculturas estudadas por ele em Roma. Os dois relevos da coleção Campana, são os exemplos práticos encontrados por ele, dessa ‘antiguidade nova’. Esses relevos, apesar de não citados nominalmente, mas indicados pelo conceito inscrito ‘antiqua novitas’, são algumas das figuras que ele viu “entalhadas nas pedras antigas de Roma, as quais não eram feitas de mão de grandes mestres, mas antes eram fracamente entalhadas, e tinham um certo segredo e severidade, sem saberes como, que [...] eram julgadas por muito melhor escultura que não outras muitas”³⁵.

³³ 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.

³⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 39.

³⁵ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 40.

A coleção do Cardeal Paolo Emilio Cesi, reunida na vila que leva seu nome, *Villa Cesi*, junto com a do Cardeal Andrea della Valle, eram as duas coleções particulares mais importantes de Roma, no período em que Francisco lá esteve. Àquela época, o Cardeal Cesi já havia falecido. Sua coleção foi conservada por seu irmão Frederico Cesi, também feito cardeal em 1544. Em 1520, o Cardeal Cesi havia começado a colocar sarcófagos e estátuas em uma parte do seu jardim. A organização definitiva da coleção se deu com seu irmão, o Cardeal Frederico Cesi.

A Villa Cesi ainda existe em Roma, atrás da Colunata de Bernini e em frente do Palácio do Santo-Ofício. O fólio 17v (fig. 68) possui dois desenhos distintos pertencentes à mesma coleção. Na parte superior encontra-se uma ‘cabeça de Marte’ ou um ‘estratego’, provavelmente do século I a. C., porém paramentada com elementos gregos atenienses do século V. Na parte inferior, um Eros dormindo, o qual segundo Tormo³⁶, lembra os Eros sepulcrais, de escasso interesse artístico, segundo este autor, por seu caráter helenístico um pouco medíocre.



Fig. 68. *Cabeça de Marte*. *Estátua de Eros*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 17v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

³⁶ HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 83.

O desenho traz duas inscrições. A primeira diz: *Copiados de mármore*³⁷. A segunda: *Em Roma, na casa do Cardeal Cesi*³⁸.

O Eros adormecido reveste-se, porém, de singular importância quando associado à figura de Michelangelo. Foi um ‘Eros Adormecido’ que Michelangelo esculpiu para Lorenzo di Pierfrancesco quando de sua estadia em Florença, em meados de 1496. Maria Berbara, narra a história.

Após sua estadia em Bolonha – em fins de 1495 ou princípios de 1496 –, Michelangelo retorna a Florença, onde permanece por um período de aproximadamente seis meses. O artista aloja-se provavelmente na casa de Pierfrancesco, para quem realiza um pequeno *São João* marmóreo e um *Cupido Adormecido*, ambos perdidos. Vasari e Condivi relatam que Pierfrancesco, considerando a perfeição deste último, sugeriu a Michelangelo que preparasse a escultura de tal maneira que parecesse haver sido recentemente desenterrada, a fim de que pudesse ser negociada no mercado, por um preço superior ao de uma obra contemporânea, como uma antiguidade. Feito isso, Pierfrancesco vende-a a Baldassare del Milanese, um intermediário romano, que a revende a Raffaello Riario, cardeal de San Giorgio in Velabro, por 200 ducados. Descoberta a farsa, o cardeal devolve o *Cupido* a Baldassare, que por sua vez engana tanto Michelangelo quanto Pierfrancesco, ao informar-lhes que a escultura havia sido adquirida por 30 escudos.³⁹

A escultura de Michelangelo se perdeu. Berbara⁴⁰ acredita que a escultura registrada por Francisco de Holanda, seja um protótipo antigo comum ao da obra feita por Michelangelo. O caso do cupido de Michelangelo é significativo tanto para o *paragone* entre o antigo e o moderno, quanto na história da imitação e da fraude. E, Francisco de Holanda, se aproveita dessa discussão para, atribuindo-se um alto grau de conhecimento das antiguidades, dizer no seu *Da Pintura Antiga*, que havia descoberto uma fraude em torno de outra escultura atribuída a Michelangelo, o Baco.

³⁷ *Ex. Marmore.*

³⁸ *Romae. in. Domo. Cardinalis. Caesiis.*

³⁹ BERBARA, Maria. “Chi lo tene antiquo e chi moderno”: Baco e o Cupido Adormecido de Michelangelo. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, p. 87.

⁴⁰ Sobre o caso do cupido cf.: BERBARA, Maria. Op. Cit.

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 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.⁴¹

O Baco foi feito por Michelangelo num período muito anterior ao período em que Francisco esteve em Roma, sendo impossível que o fato tenha ocorrido como ele o narrou. Mas é interessante considerar que, sua intenção era demonstrar que através da observação dos preceitos antigos – trabalhados por ele no seu tratado – seria possível atingir o mesmo nível de qualidade dos artistas antigos.

Do jardim Cesi também são as imagens que compõem o fólio 26r (fig. 69). Na parte superior encontra-se uma Cabeça de Juno, hoje no *Museo Nazionale Romano delle Terme*. Na parte inferior um agrupamento de esculturas: três marcos e um tanque circular de mármore com um sátiro. Alves⁴² recorda que os gregos colocavam bustos de Hermes sem braços sobre os marcos de pedra, destinados a indicar os caminhos aos viandantes, são as chamadas “hermas”. Também utilizadas para demarcar as propriedades, eram antes de tudo, um símbolo protetor. É por causa delas que o deus Hermes recebeu este nome.

O desenho traz a inscrição: *Imagens de metas, extraídas de mármores, em Roma. Assim cuidei de fazê-lo*⁴³. Os três marcos ou hermas, que Francisco de Holanda registrou da *villa Cesi*, trazem sobre si elementos distintos. O primeiro traz um torso masculino que pode ser identificado como Baco, ou Hércules; o que se encontra ao centro, somente uma cabeça; o último tem uma escultura que representa uma figura feminina. No conjunto encontra-se ainda um tanque circular de mármore e um sátiro com odre sobre um alto pedestal, jogando água no tanque.

⁴¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 54.

⁴² HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 37.

⁴³ *Simulacra metarum, de lapidibus, Romae, sic faciendum, curavi.*

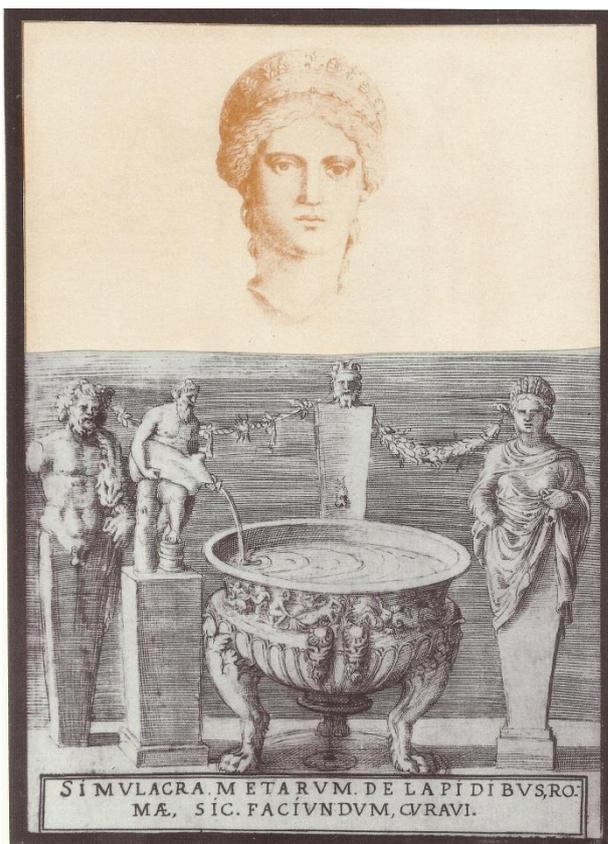


Fig. 69. *Cabeça de Juno, agrupamento de esculturas no Jardim Cesi*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 26r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O jardim da *villa Cesi* era dividido em quatro canteiros quadrados, três deles com estátuas centrais, um com a fonte desenhada por Francisco de Holanda. A coleção Cesi contava ainda com um edifício reservado à estatuária antiga. De lá provavelmente Francisco registrou a cabeça de Juno e a de Marte⁴⁴ que está no fólio 17v (fig. 68). Depois de 1565 a coleção foi dispersa, passando então aos Médici e aos Ludovisi.

Da coleção della Valle, são os fólios 28r e 28v (fig. 70 e 71). No primeiro encontram-se a estátua de Mársias suspenso, referência ao suplício dado ao fauno Mársias pelo deus Apolo, após uma competição musical. Sob a imagem de Mársias está escrito: *Mársias pendurado por Apolo*⁴⁵. Na legenda maior, do desenho está: *Na Casa do Cardeal de Valle. Tirado de mármore entalhados*⁴⁶.

Tormo, que foi atrás dos originais retratados por Francisco de Holanda, comenta que esta escultura teria passado para os Médici, que a mantiveram em sua vila em Roma. É uma

⁴⁴ Para maiores informações sobre a coleção Cesi, cf.: FRANZONI, Cláudio. Rimembranze d'infinite cose: Le collezione rinascimentali di antichità. In: SETTIS, Salvatore (org.). **Memoria dell'antico nell'arte italiana: L'uso dei classici**. Tomo primo. Torino: Giulio Einaudi, 1984, pp. 328-329.

⁴⁵ *Marsias suspens. ab. Apolline.*

⁴⁶ *In domo Car. De valle. ex marmore caelata.*

escultura colossal, de pouco mais de três metros. O sátiro Mársias havia encontrado a flauta que Minerva criou e depois jogou fora. Ele experimentou a flauta e conseguiu sons tão maviosos que se viu tentado a desafiar o próprio Apolo numa competição musical. O deus castigou-o esfolando-o vivo.

Ainda neste fólio encontram-se duas esculturas de Pã e duas esculturas de cabeça. A primeira é uma máscara teatral e, a segunda segundo Tormo⁴⁷, pode ser uma referência a Marino Lellio Valle, o primeiro colecionador da família.

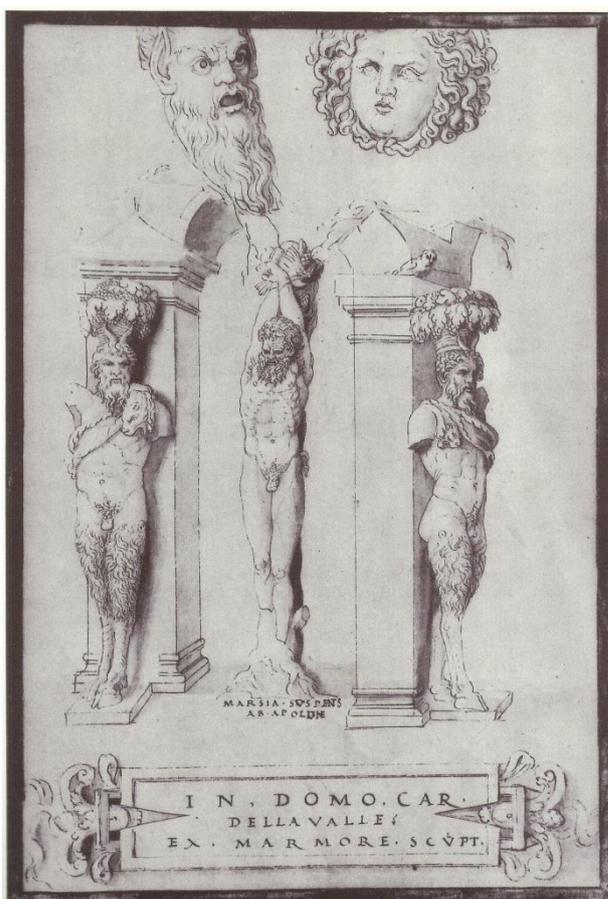


Fig. 70. *Estátua de Mársias suspenso. Duas esculturas de Pã Caprípede. Duas esculturas de cabeças.* Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 28r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O fólio 28v (fig. 71) representa três esculturas. Dois estudos, de frente e de perfil, representando o jovem Dafnis, ou Olimpo, aprendendo a tocar a flauta de Pã. Uma representação da Vênus Knídiá e um menino sobre monstro marinho. Esta última, um tema

⁴⁷ HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 131-133.

não muito comum, sendo definida por José da Felicidade Alves⁴⁸ como escultura desconhecida dos historiadores da arte.

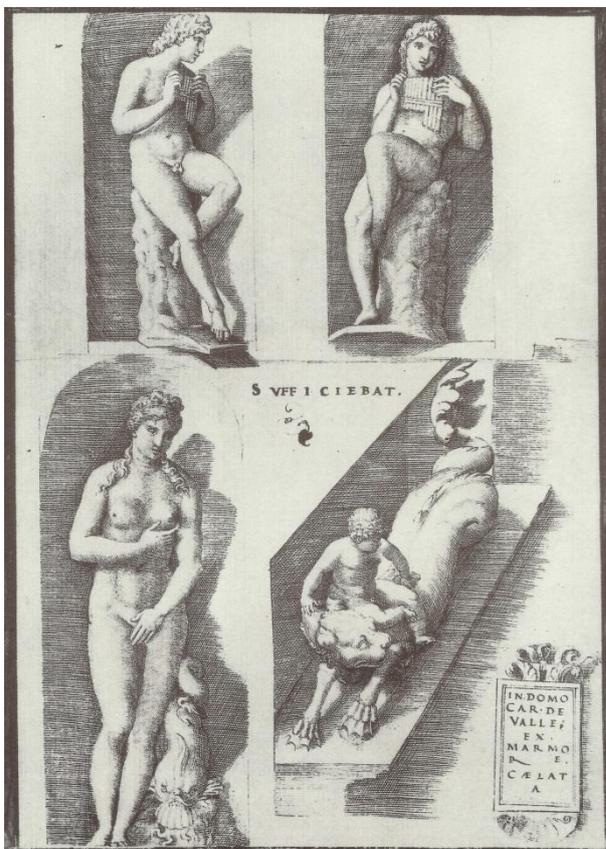


Fig. 71. *Estátua de Dafnis, ou Olimpo; de Vênus Knídia; de menino cavalgando sobre um monstro marinho.* Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 28v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O Cardeal dela Valle inspirado pelo *Cortile del Belvedere* mandou construir em 1520 um palácio para abrigar sua coleção de antiguidades, incluindo aí esculturas e inscrições latinas. O responsável pela obra foi Lorenzetto, discípulo de Rafael. Descrita por D. Elias Tormo⁴⁹ como a mais bela coleção particular de arte clássica do Renascimento, a coleção do Cardeal era composta em sua maior parte por obras encontradas em escavações feitas nas diversas propriedades da família em Roma.

Do palácio Francisco de Holanda desenhou uma galeria (fig. 72). No desenho estão registrados cinco nichos altos com estátuas – dentre elas duas de Trajano e uma de Hermes; quatro grandes relevos representando Diana e Apolo, Amazonas diante de Roma e outros fragmentos; três bustos; dois pequenos relevos nas extremidades; cinco estátuas em nichos

⁴⁸ HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 39.

⁴⁹ HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 237.

baixos e cinco cabeças renascentistas, entre as quais se encontram inscrições em latim. Após a morte do Cardeal, o palácio passou à família Caprânica, daí a identificação de Alves como uma ‘galeria do palácio Valle Caprânica’.

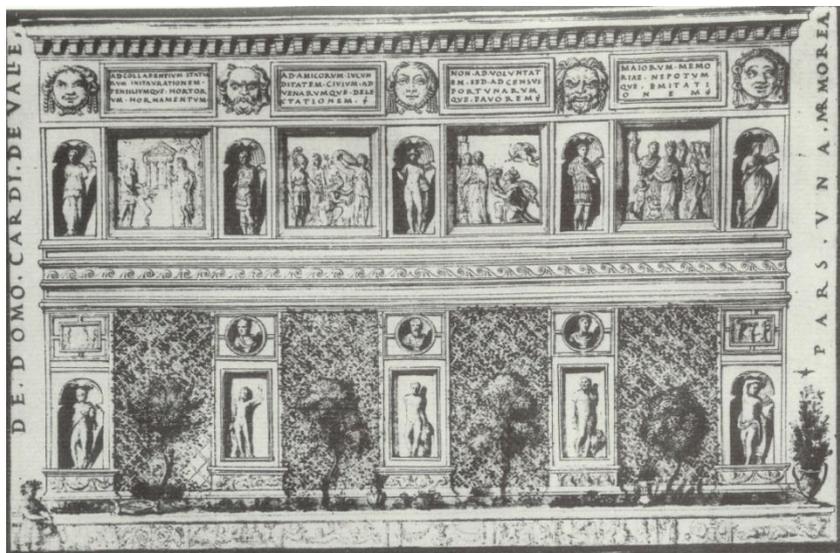


Fig. 72. *Uma galeria do Palácio Valle Caprânica, em Roma.* Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Fl. 54r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

As coleções do Cardeal della Valle e do Cardeal Cesi foram registradas também por Maarten van Heemskerck, que registrou de outro ângulo a mesma galeria do desenho de Francisco de Holanda (fig. 73), quando esteve em Roma entre os anos de 1532 e 1536.



Fig. 73. Hieronymus Cock, da Maarten van Heemskerck, *Cortile di Palazzo Della Valle a Roma.* In: FRANZONI, Cláudio. *Rimembranze d'infinita cose: Le collezione rinascimentali di antichità.* In: SETTIS, Salvatore (org.). *Memoria dell'antico nell'arte italiana: L'uso dei classici.* Tomo primo. Torino: Giulio Einaudi, 1984, fig. 111.

Outros artistas deixaram registros dessas coleções, o que indica que elas, provavelmente em função da qualidade das peças de que eram compostas, e do estado de conservação das mesmas, eram ponto de parada obrigatória para aqueles que pretendiam estudar a arte antiga.

A mais importante coleção registrada por Francisco de Holanda foi a do *Cortile del Belvedere*. Foi provavelmente na companhia do embaixador D. Pedro de Mascarenhas, do cardeal Santiquattro e do secretário do papa Blósio Palladio que fez sua primeira visita ao *Cortile del Belvedere*. O responsável pela coleção de antiguidades neste período era Jacopo Melegghino, que em 1537 foi nomeado *Comissário geral das fábricas dos palácios apostólicos* e em 1538, arquiteto da fábrica de São Pedro. É a ele que os artistas se dirigiam quando, em suas viagens, visitavam e registravam a coleção guardada no Belvedere.

O *Cortile del Belvedere* foi projetado por Bramante a pedido do Papa Júlio II para guardar a sua coleção de antiguidades, iniciada quando ainda era o cardeal Giuliano della Rovere. Do *cortile* Francisco de Holanda registrou o *Nicchione* do Belvedere (fig. 74).

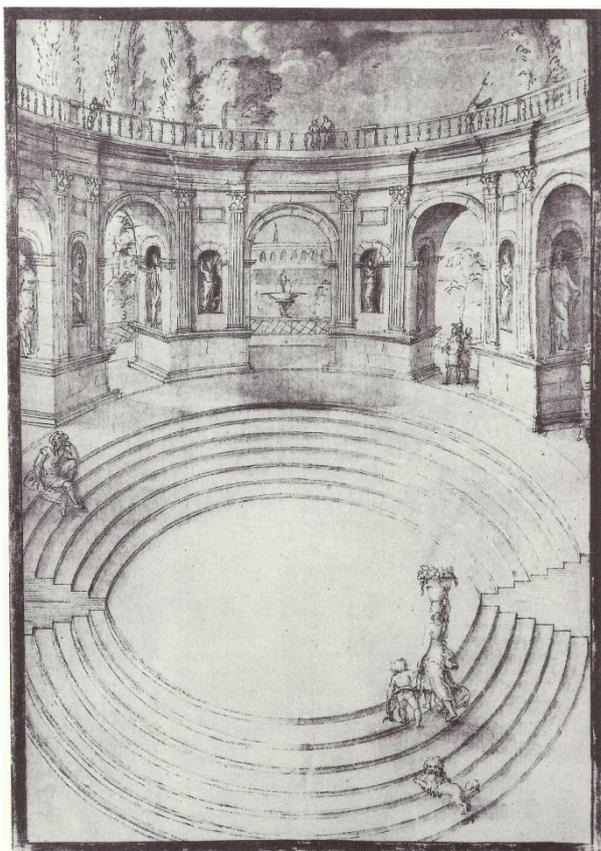


Fig. 74. *Nicchione del Belvedere*, de Bramante. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 19v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Correspondendo ao hoje chamado *Cortille della Pigna*, possuía diversos nichos que talvez ainda não estivessem ocupados por estátuas. Considerado um dos mais belos desenhos dos

produzidos por Francisco de Holanda, em papel azul, feito à pena, traz um importante caráter documental, uma vez que esta construção, como outras registradas por Holanda em seu álbum, não existe mais. O desenho dos degraus do *Nicchione* formava um círculo concêntrico. Lotz descreve-o como sendo “a nota final do *crescendo* artístico de terraços e escadarias apresentadas pelo pátio quando visto do seu lado oposto mais estreito”⁵⁰. Das salas de Rafael o espectador podia ter uma visão geral de toda a área, que se elevava em terraços do pátio inferior ao *Nicchione*.

O modelo para o pátio do Belvedere está na Antiguidade. O Papa Júlio II não queria ser recordado somente como o sucessor de São Pedro, mas também como o sucessor de César. O *Cortille del Belvedere* tem, segundo Lotz, elementos em comum com as descrições feitas por Tácito e Suetônio da *Domus Aurea* de Nero, com os remanescentes do Templo da Fortuna em Palestrina e a *Villa de Adriano* em Tívoli⁵¹. A coleção de Júlio II era a mais importante de Roma. Dela faziam parte as melhores obras da antiguidade descobertas àquela época.



Fig. 75. *Estátua de Cleópatra*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 8v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

⁵⁰ LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália 1500-1600**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 14.

⁵¹ LOTZ, Wolfgang. Op. Cit., pp. 14-15.

A estátua representada no fólho 8v (fig. 75), foi identificada como sendo de Cleópatra, por causa do bracelete em formato de serpente. Com 1,95 metros de comprimento, foi descoberta por volta de 1510 e adquirida por Júlio II em 1512. Encontra-se hoje no Museu Chiaramonte e àquela época nos jardins do Vaticano. Estava instalada numa fonte cujo projeto do arranjo é atribuído a Bramante. Existe a possibilidade do rapaz desenhado junto à fonte ser um retrato do próprio Francisco de Holanda. Seria a afirmação do autor em presença da obra a ser copiada. A inscrição diz: *De Roma, assim, a figuração da rainha Cleópatra, nos Jardins dos Papas*⁵².

Ao lado do desenho de Cleópatra no álbum, está o desenho da estátua de Apolo (fig. 76).

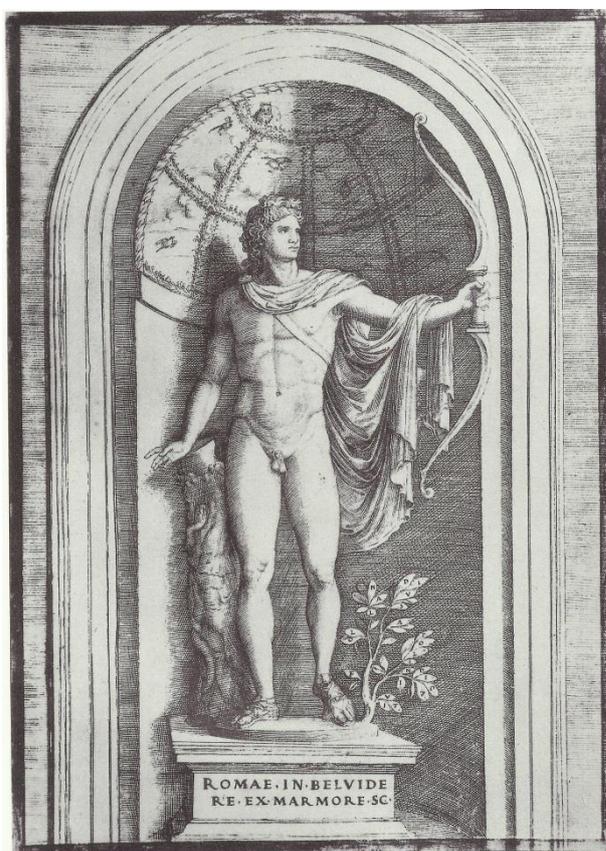


Fig. 76. *Estátua de Apolo, no Belvedere*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 9r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A escultura de Apolo mede 2,24 metros. É datada do século IV a. C. Possivelmente o original deveria ser em bronze. É atribuída a Leocares ou a Eufanor. Foi descoberta antes de 1492 e adquirida por Júlio II antes de ser eleito papa. Traz a particularidade de ter a assinatura de Francisco de Holanda em letras distribuídas pelas folhas de um loureiro, onde se lê:

⁵² *Romae sic simulacrum Reginae Cleopatrae in Hortis Pontificum.*

*Francisco de Holanda o dedicou a Apolo*⁵³. A legenda diz: *De Roma, no Belvedere; do mármore da escultura*⁵⁴.

Sylvie Deswarte-Rosa⁵⁵, faz um interessante estudo sobre o desenho feito por Francisco de Holanda. Neste estudo, Deswarte-Rosa faz um histórico da evolução do programa existente por trás da concepção do *Cortille dele Statue* sob o pontificado de Julio II. Citando Arnold Nesselrath, a autora comenta que inicialmente, o programa do *Cortille* tinha um viés pliniano, no sentido de reunir obras-primas da escultura antiga segundo a descrição de Plínio nos livros 34 e 36 da sua *História Natural*. Porém, a partir da campanha militar de Bolonha, o Papa desejoso de ser celebrado como o novo Júlio César, deu um novo sentido ao programa do *Cortille*, dessa vez de tom virgiliano. Aí, a apresentação de obras-primas da antiguidade evolui para uma representação do próprio papa em chave mitológica.

Virgílio narra a descida de Eneias aos infernos para encontrar seu pai, e nessa viagem, é a sibila de Cuma, porta-voz de Apolo quem o guia. Apolo é considerado o deus protetor da *Gens Julia*, e é a essa família que o cardeal Giuliano dela Rovere quer se vincular ao adotar o nome de Júlio II. Francisco de Holanda viu a estátua quando esta já havia sido restaurada. Ao desenhá-la, optou por agregar ao conjunto o arco e o ramo de louro, atributos tradicionais do deus, elementos formais dos quais ele já tinha conhecimento desde o período de sua juventude em Évora. Estudante também da obra de Virgílio, Francisco agregou à estátua, o ramo de louro, que é o ramo de ouro e do saber da narrativa virgiliana, chave de acesso ao conhecimento supremo concedido por Apolo durante a trajetória de Eneias aos infernos.

Outra escultura importante da coleção de Júlio II era o grupo escultórico representando Laocoonte e seus filhos. Laocoonte era um troiano, sacerdote de Netuno, que tentou avisar o povo para o perigo do cavalo de madeira. Duas serpentes marinhas o atacaram junto aos seus filhos, levando-os a morte. O grupo escultórico representando Laocoonte e seus filhos sofrendo o castigo da cólera divina foi descoberta em Roma, em um vinhedo de propriedade de Felice de Freddis em 1506. Antônio da Sangallo, filho do arquiteto Giuliano da Sangallo, acompanhou o pai ao local das escavações e, anos depois escreveu uma carta relatando o ocorrido. Também adquirida por Júlio II, foi colocada no Belvedere do Vaticano.

O conjunto é atribuído por Plínio a Agesandro, Políodoros e Atenodoros. O desenho de Francisco de Holanda tem ainda o caráter documental, uma vez que o desenho foi feito a partir do conjunto escultórico que havia sido ‘restaurado’. Como a escultura foi encontrada

⁵³ F. OLLANDIUS APOLINI DICAVIT.

⁵⁴ *Romae . In . Belvidere . Ex . Marmore . Sc.*

⁵⁵ DESWARTE-ROSA, Sylvie. O Ramo de Ouro e do Saber: F. OLLANDIUS APOLINI DICAVIT. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 269-292.

sem um dos braços, ela foi completada segundo o pensamento da época. Posteriormente o braço foi encontrado e devidamente colocado em seu lugar de origem. O desenho de Francisco para o grupo do Laocoonte e o de Apolo, trazem ainda a decoração pictórica que havia sido feita nos nichos que abrigava as esculturas.

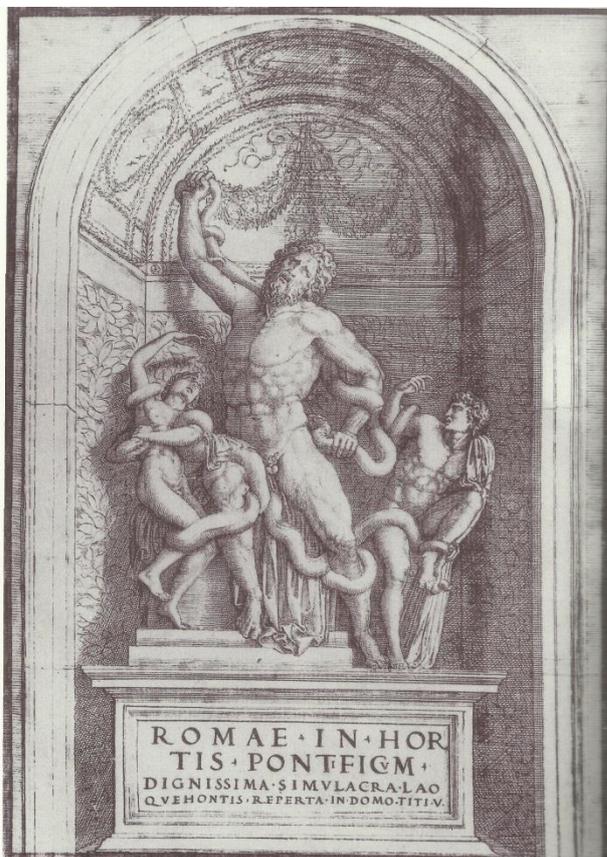


Fig. 77. Grupo escultórico: *Laocoonte e seus filhos*. Francisco de Holanda. **Álbum das Antigualhas**, fol. 9v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Do Belvedere ainda são as obras registradas em outros três desenhos. No fólio 50r, encontra-se a colossal escultura representando o Rio Nilo (fig. 78), que foi descoberta em 1513, junto a Santa-Maria-sopra-Minerva.

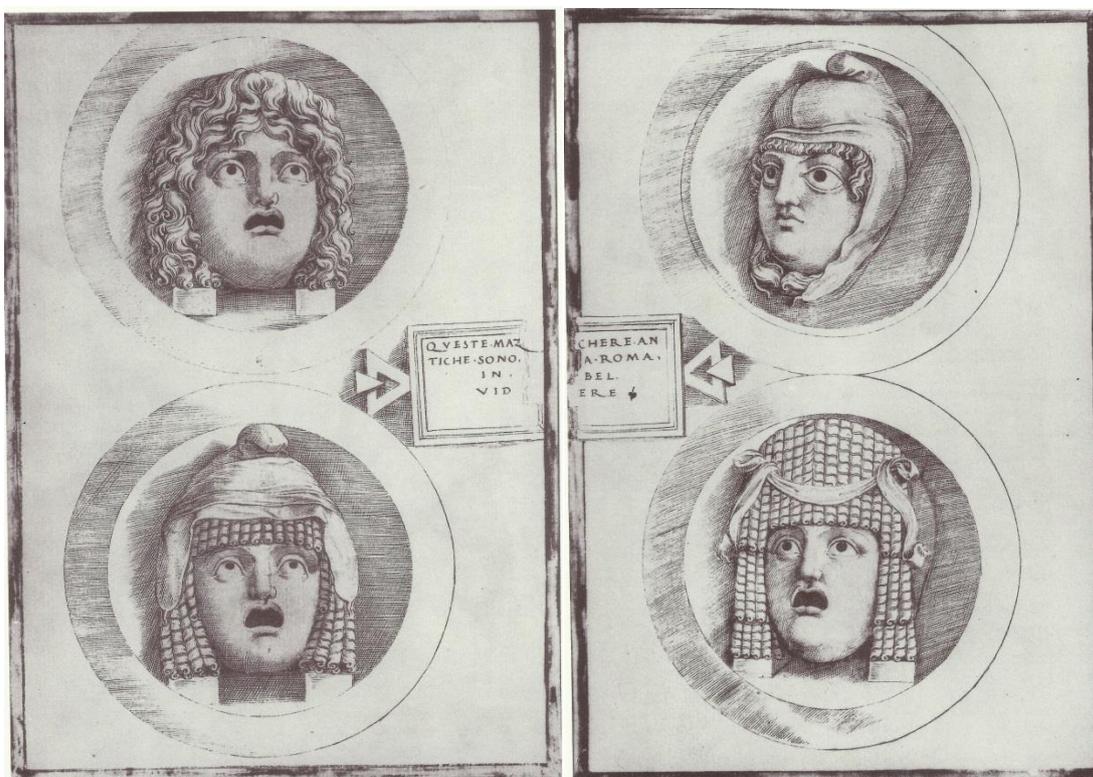
Francisco de Holanda registrou a escultura e o nicho com o arranjo criado para ela. Os treze meninos representados por Francisco – são dezesseis no original – referem-se às cheias periódicas do Nilo. A esfinge atua como uma referência de origem. A inscrição feita por Francisco de Holanda, “*Em Belvedere, de Roma*”⁵⁶ está incompleta. Na ordem em que se apresentam no álbum de Francisco, este é o último desenho do *Cortile del Belvedere* inserido no álbum.

⁵⁶ N. Belvi. R. D. Roma.



Fig. 78. *Escultura do Rio Nilo, no Vaticano*. Francisco de Holanda. *Álbum das Antigualhas*, fol. 50r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

As máscaras trágicas registradas no díptico composto pelos fólhos 15v e 16r (fig. 79 e 80), ainda estão conservadas no Belvedere.



Esquerda: Fig. 79. *Duas máscaras trágicas, no Belvedere*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 15v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 80. *Duas máscaras trágicas, no Belvedere*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 15v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A inscrição encontra-se dividida entre os dois fólios, sendo necessário lê-los em conjunto para que tenham sentido. Em italiano diz: *Estas máscaras antigas estão em Roma, no Belvedere*⁵⁷. Uma delas tem a boca fechada. O que era algo incomum para o ofício do teatro. As máscaras teriam sido adquiridas pelo papa Paulo III, junto com outras duas peças também registradas por Francisco de Holanda, a *Vênus Knidia* e o *Mercúrio*.

A *Vênus Knída, ao sair do banho* (fig. 81) é um dos vários exemplares de cópias do tipo da *Vênus de Praxíteles*.

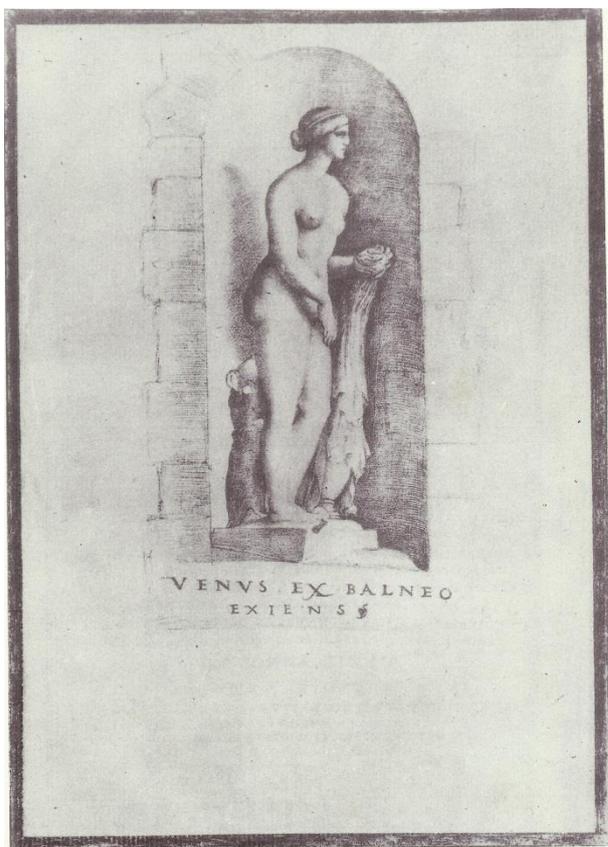


Fig. 81. *Vênus Knída (ou Afrodite), ao sair do banho*. Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 31r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A legenda diz: *Vênus, ao sair do banho*⁵⁸. Tormo⁵⁹ acredita que Francisco de Holanda tomou a liberdade de desenhá-la de perfil, mas que provavelmente a escultura não havia sido colocada desta forma em seu nicho.

⁵⁷ *QVESTI MAZCHERE ANTICHE SONO A ROMA, IN BELVIDERE.*

⁵⁸ *Venus ex balneo exiens.*

⁵⁹ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 140.

O desenho representando *Mercúrio* (fig. 82) traz dois estudos da mesma escultura, o primeiro com a escultura restaurada, o segundo, mostrando-a ainda mutilada. A inscrição diz: *Mercúrio ainda adolescente. Obra realmente dentre as (mais) célebres. Em mármore*⁶⁰.

No mesmo desenho, na parte inferior, estão dois estudos de sandálias de imperador romano.

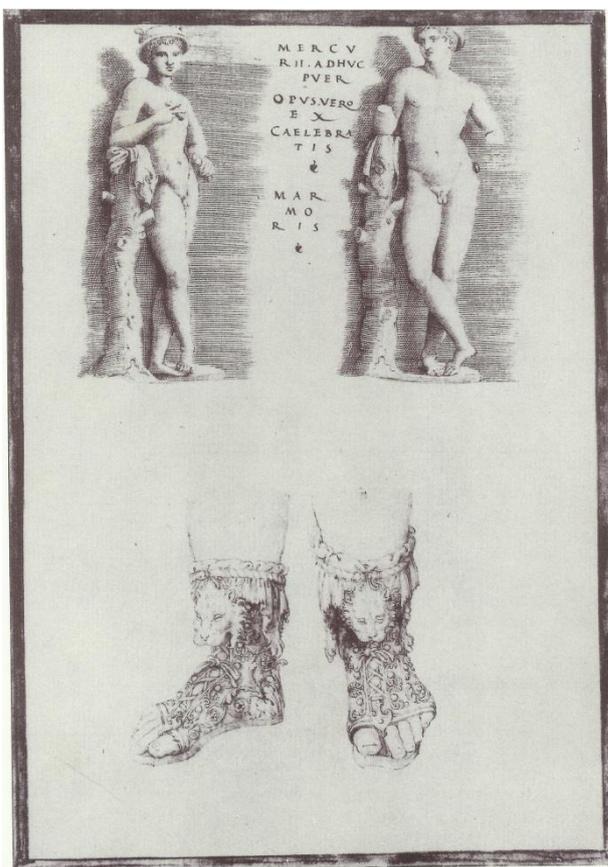


Fig. 82. *Estátua de Mercúrio, ou Hermes, adolescente (duplo estudo). Sandálias de imperador romano, em bronze.* Francisco de Holanda. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 29r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Ainda do Vaticano, Francisco de Holanda registrou a edícula com Pinha (fig. 83). A legenda diz: “Assim, em Roma, ante a Basílica de São Pedro: veem-se uma pinha de bronze e pavões, do sepulcro dos Cipiões, segundo dizem”⁶¹. Alves⁶² registra que esta edícula se encontrava à época de Francisco, no centro do grande átrio da Basílica de São Pedro, destruída no século XVI. Francisco desenhou a edícula, a pinha de bronze, que hoje se encontra junto ao Belvedere no chamado *Cortille dela Pigna*, os pavões reais que ornaram o

⁶⁰ *Mercurii. adhuc puer. opus vero ex caelebratis. Marmoris.*

⁶¹ *Sic Romae, ante Beati pedtri Basilicam, Pinna aerea et pavones cernuntur ex sepulchro Scipionum, aiunt.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 38.

⁶² HOLANDA, Francisco de. *Idem*.

Mausoléu de Adriano, hoje no Castelo de Sant'Angelo, golfinhos de bronze junto a folhas de acanto e um frontal em mármore.

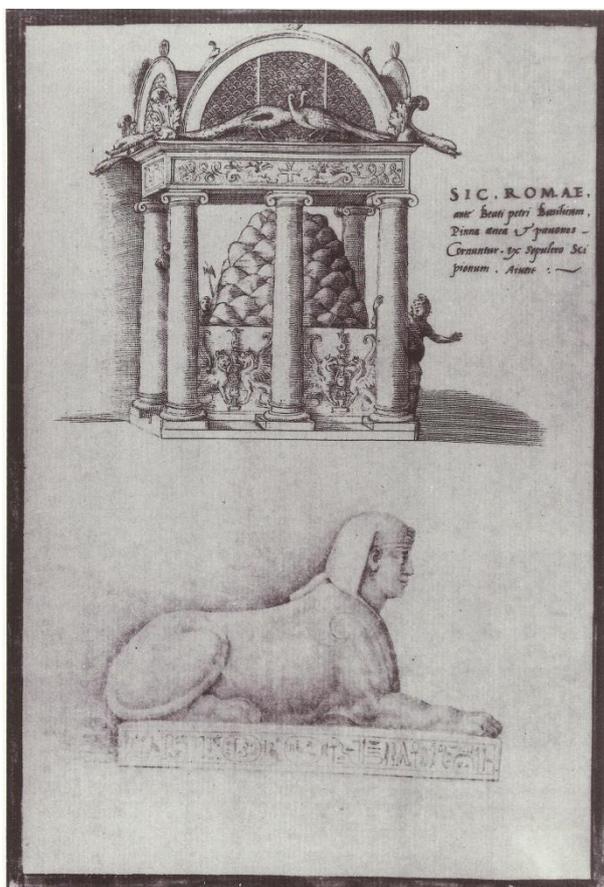


Fig. 83. *Edícula com Pinna, no Vaticano*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 26v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Uma última imagem, sem identificação de localização, da mesma forma que a gruta vista no capítulo anterior, coloquei aqui. É um desenho representando o que parece uma lareira ou chaminé monumental (fig. 84). Nela estão reunidos diversos elementos que poderiam ter sido retirados das obras estudadas por Francisco de Holanda durante sua viagem.

D. Elias Tormo⁶³ e José da Felicidade Alves⁶⁴ levantam para esta imagem, a mesma hipótese da última gruta, de que este desenho seria na verdade uma criação livre de Francisco a partir dos estudos realizados. Prefiro entendê-lo tal qual o desenho da gruta mencionado no capítulo anterior. Um desenho realizado por Francisco que, no entanto, ficou sem identificação. O que não é o suficiente, já que tantos outros desenhos feitos por ele também

⁶³ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 112.

⁶⁴ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 35.

não estão com legendas explicativas, ou os originais não existem mais, para identifica-lo como criação do próprio Francisco. Além disso, não existe nenhuma reflexão teórica mais concreta ou significativa que justificasse que ele inserisse este desenho no álbum se não se tratasse de um modelo estudado e observado. As duas criações dele inserem-se em um contexto diverso.



Fig. 84. *Lareira ou chaminé monumental*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 24r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O interesse em trabalhar o conjunto dessas obras no âmbito das coleções existentes em Roma, insere-se no caráter de pesquisa antiquária dos estudos de Francisco de Holanda. Não será questionado neste estudo, o mérito dos motivos escolhidos por ele para esses estudos. Registro de obras da antiguidade pura e simplesmente? Necessidade de registrar o que acontecia em Roma neste momento? Desejo de estabelecer uma taxonomia das figuras antigas, como sugere Sylvie Deswarte⁶⁵? O que importa *a priori* é que ele registrou e trouxe de retorno a Lisboa, notícias dos interesses artísticos mais presentes nos círculos intelectuais e

⁶⁵ 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.

religiosos romanos, uma vez que as coleções mostradas aqui e registradas por Francisco de Holanda pertenciam a membros da cúria romana.

E, recordando que D. João III buscava notícias e registros daquilo que poderia contribuir para a modernização artística de Portugal, o registro documental trazido por Francisco de Holanda das obras colecionadas pelo Cardeal della Valle, o Cardeal Cesi, e no Vaticano, mostram como a antiguidade clássica estava presente nos interesses, nas casas, nos espaços por onde circulavam esses prelados. Interferindo até mesmo na organização dos seus palácios, onde os jardins construídos para abrigar as coleções tornavam-se, se não a parte mais importante da residência, pelo menos o lugar que necessitava de mais cuidado por parte de seus proprietários. Esses clérigos, imbuídos do ideal humanista de resgatar e restaurar a glória da Roma antiga, não se furtavam a recolher todos os elementos que pudessem de alguma forma enaltecer essa memória artística.

8 As Alegorias de Roma

O terceiro díptico do *Álbum das Antigualhas* é composto pelas alegorias *Roma Triunfante* e *Roma Desfeita*. Elas aparecem no álbum logo após os estudos de vestuário os quais representariam a ‘evocação’ da viagem, referências aos lugares por onde Francisco de Holanda transitou e são os dois únicos desenhos do álbum que podem ser considerados criações originais de Francisco, portadoras de um discurso próprio, reflexivo, a partir dos estudos feitos por ele. Deswarte¹ define este terceiro díptico como sendo o que dá o significado do álbum, abrangendo e ultrapassando a obra, tanto em linguagem alegórica, quanto emblemática. São consideradas as melhores composições do álbum, únicas composições originais, onde se pode perceber o horizonte cultural do autor.

Francisco de Holanda no primeiro dos *Diálogos em Roma* comenta que

... mestre Micael [Ângelo] prezava eu tanto, que, se o eu topava ou em casa do papa ou pela rua, não nos queríamos apartar até que nos mandavam recolher as estrelas. E Dom Pedro Mascarenhas, embaixador, pode ser boa testemunha de tamanha causa esta era, e quão difícil; e das mentiras que, saindo um dia das vésperas Micael Ângelo sobre mim disse e sobre um meu livro, que desenhei das coisas de Roma e de Itália, ao cardeal Santiquatro, e a ele.²

Sylvie Deswarte³ acredita que Miguel Ângelo Buonarroti tenha elogiado no ‘livro’ de Holanda os desenhos representando as duas *Alegorias de Roma* não só pela composição e qualidade técnica mas principalmente pela complexidade da abordagem temática. Mas afirma que não pode comprovar essa questão.

Roma triunfante (fig. 85) é descrita por José da Felicidade Alves⁴ como uma composição alegórica épica. O desenho representa a *Urbe imperial*, a representação da ‘Idade

¹ DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 59.

² HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 24.

³ DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 121.

⁴ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 20.

de Ouro de Augusto'. A figura central é entendida por Joaquim de Vasconcellos⁵ como um jovem guerreiro na descrição feita por ele em 1896 dos desenhos de antiguidades feitos por Francisco de Holanda. Mas concordo com a leitura de Tormo⁶, que a descreve como uma figura feminina, algo viril, paramentada como as estátuas dos imperadores. É uma referência à figura tradicional de Roma como Minerva, semelhante a um jovem efebo.



Fig. 85. *Roma Imperial ou Roma Triumfante*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 3v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Usa um elmo coroadado de louros e ornamentado com uma cimeira onde se podem ver a loba e Rômulo e Remo. Sobre este brilha uma estrela desenhada a ouro, sinal daquilo que é divino e de predestinação. A representação da Urbe está em pé sobre um leão subjugado, que representa o poder sobre a terra, e sobre um cavalo-marinho acompanhado de um grande golfinho, que representam o poder naval. Na composição encontram-se ainda o deus fluvial

⁵ VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda**: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896, p. 4.

⁶ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 42-43.

do Tibre reclinado e, do lado oposto, uma figura que Tormo⁷ descreve como sendo a águia imperial. Acredito que essa águia assemelha-se a um grifo, considerado pelos gregos os vigilantes dos tesouros do país dos hiperbóreos⁸, referência talvez aos bárbaros do norte, dominados por Roma.

A figura central domina os povos representados por um bárbaro, um rei asiático com coroa no barrete frígio e uma rainha desesperada coroada com uma torre, ainda segundo Tormo uma referência a Alexandria. No alto à esquerda, uma mulher nua, que seria uma representação do Oriente, está atada a uma palmeira com a inscrição *Fortuna capta* – fortuna detida ou conquistada. Roma volta-se para a direção da Vitória, que traz para ela a coroa de louros. Na mesma direção encontra-se um estandarte encimado por dois braços cruzados em sinal de rendição. Com a mão esquerda, Roma segura o cetro encimado pela águia que segura no bico outra coroa e com as garras mostra uma cartela com a inscrição *Potestas*. A águia é o símbolo do poder imperial romano, mas em Dante, também é um símbolo cristão. Na mão direita, Roma segura o globo terrestre. De um e outro lado, troféus militares, como uma série de desenhos de estudo.

Deswarte comenta que Francisco de Holanda escolhe

... uma composição simétrica, solidamente presa por três eixos verticais com um triângulo invertido que contribui para salientar a figura de *Roma triunfante*. Volta à personificação tradicional tal qual fora estabelecida na Antiguidade, de uma Roma guerreira com as feições de uma Minerva de capacete, de botas, içada sobre os seus troféus e rodeada dos prisioneiros das províncias conquistadas, tendo como principais atributos a vitória com a folha de palmeira e coroa de louros, o globo e a insígnia com a águia imperial.⁹

Dos desenhos do álbum, é o primeiro que traz indicação de autoria. Ao chão, o que parece ser uma pequena serpente está envolta por um fragmento de papel onde se pode ler: “Feito por Francisco de Holanda”¹⁰. Segundo Tormo¹¹ o conjunto é resultado dos estudos

⁷ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 42-43.

⁸ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 478.

⁹ DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 115.

¹⁰ *Franciscus Ollandius Faciebat*.

¹¹ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 42-43.

dos relevos em mármore da arte imperial, tal como os do século II, dos Flávios e dos Antoninos. Resumiria assim, os estudos já feitos em Roma por Francisco de Holanda. Torno aceita a possibilidade de Francisco ter sonhado com a edição do álbum, justificando que este desenho e o que o sucede estão feitos como que preparados para uma gravura.

O segundo desenho (fig. 86) é uma composição alegórica elegíaca representando *Roma caída (ou desfeita)*. É considerada a melhor dentre as duas composições, sendo dotada de uma dimensão intelectual que somente uma análise apurada permite perceber.



Fig. 86. *Roma caída de sua grandeza ou Roma desfeita*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 4r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A imagem traz a representação de uma robusta e formosa mulher, sentada no chão no meio de ruínas. Ao contrário da primeira imagem, tem os pés descalços, com as sandálias rotas ao lado. As vestes estão largadas sobre o corpo, o manto imperial cai sobre o seu colo deixando os braços e os seios nus, sem evidenciar a riqueza que se nota na imagem anterior. Enquanto a imagem anterior está coroada de louros, esta vem coroada de muralhas, é a alusão à província conquistada, mostrando que a cidade de Roma foi submetida, conquistada e saqueada. Por isso revela em sua face e postura profunda melancolia. Os braços estão caídos,

desalentados, segurando nas mãos o espelho com o gesto de quem acabou de ver nele a sua figura abatida.

Alves¹² comenta que Francisco de Holanda queria simbolizar a decadência de Roma, após o saque de 1527. Deswarte define esta imagem “como uma oração fúnebre da antiga Roma desaparecida, lembrando as suas maravilhas de que são testemunho as ruínas do tempo presente”¹³. Acredito que o sentimento de decadência após o saque de 1527, tenha de alguma forma, feito reviver no íntimo dos humanistas aos quais Francisco se encontrava ligado, o sentimento de finitude inerente a todas as coisas. Finitude esta, a que nem mesmo a cidade eterna encontrava-se imune. Esta ‘oração fúnebre da antiga Roma desaparecida’, lembraria as maravilhas que o tempo fazia ruir, mas com um novo sentimento de insegurança, trazido pelo saque.

Roma é retratada como uma Madalena arrependida ou Vênus envelhecida, acentuando a ideia de *vanitas* pela presença do espelho em suas mãos; mas a imagem relaciona-se ainda com os motivos dos *Ubi Sunt* e dos *Regrets – topoi* literários relacionados respectivamente às reflexões sobre a morte e a transitoriedade da via e à fugacidade da beleza feminina. A presença do espelho faz com que Deswarte¹⁴ relacione-a também com uma alegoria da Prudência, uma vez que esse assessorio, ao refletir a luz ou a realidade, comporta um pouco de ilusão. Os *putti* que compõem a imagem são considerados tradicionalmente os assistentes das virtudes, uma referência a Michelangelo, mas que pode também ser vista, segundo Edgar Wind¹⁵, como um eco dos assistentes das virtudes de Rafael no afresco da Jurisprudência na *Stanza della Segnatura*. Roma, personificando a Prudência olha o espelho abstraindo-se das trevas que a rodeiam simbolizadas pelos *putti* com máscara que tentam distraí-la da sua contemplação. A esfera do mundo, que na imagem anterior estava em suas mãos, voa pelos ares, afastando-se, enquanto uma águia se aproxima trazendo no bico uma estrela, tal qual a existente na *Roma Triunfante*.

No alto, dois gênios transportam uma lápide onde se lê: *cognosce te – conhece-te*. Mas a mulher desolada desabafa: *Nom similis sum mihi – Já não sou nada do que era!* No tambor de uma coluna derrubada está um texto de Jeremias sobre Jerusalém em ruínas: *Facta est quase vidua, domina gentium, et non est qui consoletur eam – “Tornou-se como viúva, a que*

¹² HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 21.

¹³ DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 60.

¹⁴ DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 69.

¹⁵ WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 117-119.

foi grande entre as nações [...] não tem quem a console entre todos os que a amavam”¹⁶. O diálogo estabelecido entre as citações dão o tom nostálgico da imagem.

Deswarte¹⁷ sugere que a inscrição na lápide, *conhece-te a ti mesmo*, encontra-se num diálogo de Platão, o *Primeiro Alcibíades*, mas é um conceito comum em vários diálogos da Grécia antiga. Tradicionalmente acredita-se que esta inscrição estava no pátio do Templo de Apolo em Delfos. Francesco Petrarca faz referência a ele numa carta escrita a Giovanni Colonna di San Vito¹⁸. Em sua carta, Petrarca questiona seu amigo comentando sobre a condição de esquecimento a qual Roma está relegada pelos próprios romanos.

Posso eu nesse pequeno papel descrever-te Roma? Na verdade, mesmo que eu pudesse, não deveria; tu conheces todas essas coisas, não por ser cidadão romano, mas porque desde a tua juventude foste curiosíssimo, sobretudo no tocante a esses assuntos. Hoje, quem é mais ignorante das coisas romanas do que os cidadãos romanos? Seguro digo: em nenhum lugar Roma é menos conhecida do que em Roma. Não lamento somente a ignorância – no entanto, o que é pior que a ignorância? – mas a fuga e exílio de muitas virtudes. Pois quem pode duvidar que Roma ressuscitaria de imediato se começasse a conhecer-se a si mesma?¹⁹

Ao fundo, uma paisagem com vários monumentos e ruínas: a esfinge, uma ara, a coluna de Trajano, o Obelisco do Vaticano com a bola metálica, a Pirâmide de Céstio, algumas muralhas e torres, o Monte Testaccio, a campina romana, ruínas de aquedutos, o Panteão de Agripa, uma seção das ruínas do Coliseu. Segundo Alves “despojos colossais do passado imperial”. No canto inferior direito uma citação da Eneida: *Dulces exuviae, dum fata Deusque sinerant* – Doces relíquias, pelo menos enquanto os destinos e Deus o consintam²⁰.

Roma está derrotada pelo tempo, pela política, pelas guerras, pelo esquecimento a que sua própria história foi submetida. Daí a importância do projeto de restauração da cidade

¹⁶ Lamentações, cap. 1, vers. 1-2. **Bíblia sagrada**. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1968, p. 807.

¹⁷ DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 55.

¹⁸ CARTA de Francesco Petrarca a Giovanni Colonna di San Vito (Fam. VI, 2). Tradução realizada por Maria Berbara a partir da edição latina de Vittorio Rossi, in: BERBARA, Maria (org). **Renascimento italiano**: Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010, pp. 385-399.

¹⁹ BERBARA, Maria (org). **Renascimento italiano**: Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010, pp. 396-397.

²⁰ Tradução de: DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 119. Trad. Manoel Odorico Mendes: “Ó doces prendas, quando o queira um deus e o fado”. VIRGÍLIO, **Eneida**. Trad. Manoel Odorico Mendes. Jan. 2005. p. 125. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/eneida.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2014.

eterna. Buscar o passado para emular um futuro distinto daquele que se podia entrever anteriormente pelos escritos humanistas do início do Renascimento.

Acredito que as alegorias de Roma representam o ideal daquilo que Francisco de Holanda esperava encontrar em seus estudos em Roma e ao mesmo tempo as frustrações dos humanistas com relação à condição de Roma, relegada ao declínio e ao esquecimento. Os dois desenhos podem ser entendidas, no *Álbum das Antigualhas* como um resumo do programa de estudos de Francisco durante a sua viagem. Mais do que desenhos passíveis de serem elogiados por Miguel Ângelo em virtude de sua qualidade técnica e referências intelectuais presentes na composição, as alegorias trazem as duas grandes áreas de estudos da antiguidade – a arte e as humanidades. Nelas, as duas se encontram e produzem a sua síntese.

9 Fortificações

No prólogo do *Da Pintura Antiga*, Francisco de Holanda, se reconhecendo como cidadão e bom cortesão de D. João III, enaltece as virtudes deste e de seu irmão o Infante D. Luís, recordando o fato de D. João III tê-lo mandado ir a Itália¹. No primeiro dos *Diálogos em Roma*, Francisco fala do que consta no seu livro² afirmando que

... que fortaleza, ou cidades estrangeiras não tenho eu ainda no meu livro? Que edifícios perpétuos e estátuas pesadas tem ainda esta cidade, que lhe eu já não tenha roubado e leve, sem carretas nem navios, em leves folhas? Que pintura de estuque ou grutesco se descobre por estas grutas e antigualhas, assim de Roma, como de Puzol e de Baias, que se não ache o mais raro delas pelos meus cadernos riscados?³

O próprio Francisco de Holanda, ao escrever *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa*, justifica-se diante de D. Sebastião argumentando que

... por não ser ingrato à gloriosa memória de El-Rei vosso avô, que Deus tem, que me mandou sendo eu moço a Itália ver e desenhar as fortalezas e obras mais insignes e ilustres dela (como fiz), trazendo-lhas todas em desenho, com muito trabalho, cuidado e perigo meu, para o servir quando cumprisse...⁴

Baseando-se em tais citações autobiográficas, diversos autores que se debruçaram sobre a obra e a vida de Francisco de Holanda colocaram em pé de igualdade, enquanto objetivo de sua viagem, os estudos da antiguidade e os estudos de fortificações. Em alguns momentos, os estudos de fortificações foram colocados em primeiro plano, talvez pela importância

¹ HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 16.

² Acredito que Francisco se refira aqui neste trecho, aos cadernos de desenho que ele trouxe de sua viagem. Não é possível afirmar que o livro citado por ele fosse o *Álbum das Antigualhas*, mas talvez uma formação inicial, que depois foi revista ou reformulada após a morte de D. João III, do Papa Paulo III, de Michelangelo Buonarroti e do Doge Pedro Lando.

³ HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 23.

⁴ HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, fl. 3r.

estratégica para defesa do Império português. O número de desenhos que registram construções militares reunidos em seu *Álbum das Antigualhas*, confirma o interesse de Francisco pelas fortificações, mas este número fica muito aquém daqueles que registram as antiguidades encontradas.

Francisco de Holanda buscou entre as antiguidades também as que possuíam um interesse militar, como é o caso da Gruta de Posilipo e da região de Terracina. A *Grotta de Posilipo* é um túnel escavado no século III a.C., para facilitar a ligação entre Nápoles e os Campos Flégros e o porto comercial e militar de Pozzuoli. Também é conhecida como Gruta de Virgílio. A lenda dizia que Virgílio com sua arte mágica havia em uma única noite, escavado a gruta. Na verdade foi construída como obra de infraestrutura militar por Agripa e conta a tradição que foi escavada em 15 dias por cem mil homens. Na entrada do túnel, Francisco de Holanda desenhou um grupo de cavaleiros prestes a atravessá-lo. O grupo tem ainda a função de servir de parâmetro para mostrar a dimensão da gruta.



Esquerda: Fig. 87. *Gruta, ou túnel, de Posilipo, junto de Nápoles*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 34v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 88. *Terracina (Pisco Montano). Via Appia*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 36r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Em Terracina, existe uma grande rocha calcária na qual Trajano mandou talhar uma fortaleza numa altura de 36 metros na rocha, marcando o limite natural entre o centro da Itália

e o sul. Em outro momento, a mesma construção marcou o limite político entre os Estados Pontifícios e o Reino de Nápoles. A região também é importante por ser uma passagem estratégica da Via Appia, construída em 312 a.C. por Appio Claudio. No ponto registrado por Francisco de Holanda, o penhasco foi cortado, rasgando uma passagem estreita entre ele e o mar. Foi também dotado de fortificações. No alto à esquerda, estão registrados dois arcos das construções do templo de Júpiter *Anxur*. Este era o nome de Terracina na época dos Volscos⁵. É um dos poucos desenhos a sanguínea que Francisco colocou no álbum.

A fortaleza de Salces (fig. 89) foi provavelmente o primeiro desenho feito por Francisco de Holanda durante sua viagem a Roma, que se encontra no *Álbum das Antigualhas*. Esta fortaleza situava-se nas fronteiras do Rosellón, cantão histórico da província da Catalunha. Na época da viagem de Francisco, a região pertencia à Espanha. A fortaleza ainda existe.

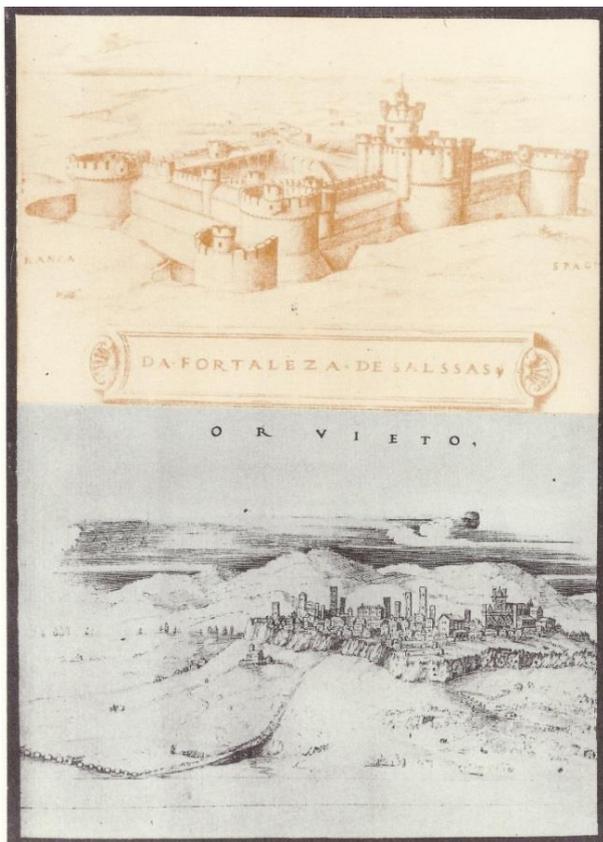


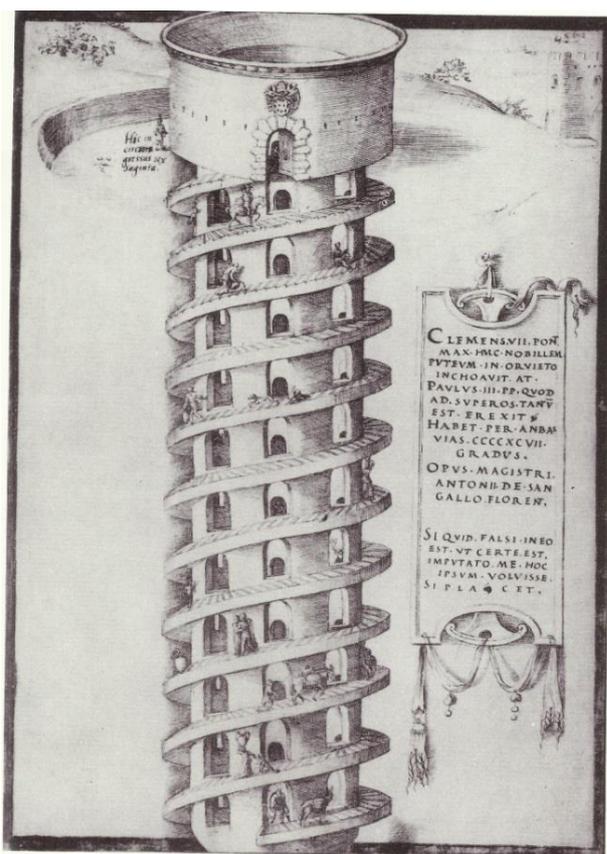
Fig. 89. *Fortaleza de Salssas e Vista de Orvieto*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 43v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Este fólio foi desenhado em dois momentos distintos, não somente por causa da localização das fortalezas, mas também pelo material utilizado na confecção dos desenhos.

⁵ Os Volscos viveram na região central da Península Itálica. Eles lutaram contra os romanos e foram vencidos no século IV a.C.

Tal como em Terracina, a fortaleza de Salces foi desenhada a sanguínea. Na parte inferior do mesmo fôlio, Francisco de Holanda desenhou uma vista da cidade de Orvieto. É uma região de difícil acesso, situada numa alta colina em região de penhascos. Na antiguidade chamava-se Volsínia e era uma das doze principais cidades da confederação etrusca, vencida pelos romanos em 24 a.C. Francisco desenhou a cidade ao fundo, cercada pelos penhascos que a circundam.

Orvieto apresentou para Francisco a oportunidade de registrar uma construção estratégica para casos de cerco militar, o Poço de São Patrício (fig. 90). A obra foi encomendada pelo Papa Clemente VII, após o Saque de Roma pelas tropas de Carlos V, ao arquiteto Antonio da Sangallo, o *Jovem*. Este começou a obra no mesmo ano do saque, mas quem a finalizou foi Simone Mosca, já sob o pontificado de Paulo III, em 1540. O armazenamento de água é um elemento vital para qualquer fortaleza. Por este motivo, o inserimos entre os estudos de fortificações.



Direita: Fig. 90. *O poço de São Patrício, em Orvieto*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 44r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O poço tinha duas rampas helicoidais, uma para descer outra para subir, sem se cruzarem. Media 62 metros de profundidade e 5 metros de diâmetro. O desenho de Francisco mostra a estrutura do poço e a sua parte superior, a que é visível na superfície. Ele ainda

desenha o cotidiano das pessoas que utilizavam o poço. As pessoas estão posicionadas nas escadas de forma a mostrar que a direção seguida por elas, subida ou descida. Cães acompanham seus donos, criados aproveitam para descansar. Um jumento auxilia no transporte da carga, um homem a cavalo está próximo à saída e na região um pouco abaixo da metade da descida, um casal se mostra num encontro amoroso.

Francisco de Holanda visitou o poço, mas como conviveu em Roma com o arquiteto que o projetou, é possível que tenha tido acesso também aos desenhos ou modelos existentes no atelier de Sangallo em Roma. A inscrição colocada por Francisco dá o histórico da obra:

Clemente VII, Sumo Pontífice, começou este nobre Poço, que Paulo III, Pontífice Máximo, que aos mais altos supera ergueu. Tem por as duas vias 497 degraus. Obras do mestre Antonio de San Gallo, florentino. Se algo de errado aqui encontra, a mim deve ser imputado. Eu mesmo dei a volta. Se apraz.⁶

O desenho que registra a Fortaleza de Nice foi realizado na parte superior do fólio 37. Realizado durante a viagem de ida, tal como a Fortaleza de Salces, documenta a fortaleza que pertencia ao senhorio dos Saboias. Na parte inferior do fólio 37r (Fig. 91), Francisco desenha o porto da cidade de Villa Franca de Nice. Na legenda que divide os dois desenhos na folha, Francisco de Holanda deixou registrado o fato histórico que presenciou em maio de 1538. “Porto de Villa Franca de Niça, onde o Papa Paulo III e Carlo V e Francisco foram juntos a fazer Paz, na era de M.D.XXXVIII, no mês de Mayo”.

O Papa Paulo III havia se deslocado para Nice para tentar reconciliar o imperador Carlos V e Francisco I da França. Francisco de Holanda havia se encontrado com o imperador em Barcelona entre janeiro e fevereiro daquele ano, e dali havia seguido viagem por terra para Roma, estando em Nice por ocasião do encontro dos três. Francisco de Holanda comentou o fato no seu livro *Da ciência do desenho*.

E como eu vi aquele dia em Niça de Sabóia, quando El-Rei de França Francisco de Valois (grande Rei nestas obras) veio com trinta mil homens fazer a paz com o Papa Paulo terceiro sobre o Imperador que ali nas galés de

⁶ *Clemens VII. Pont. Max. hunc nobillem. Puteum. in. Orvieto. inchoavit. at. Paulus. III. PP. quod. Ad súperos tantu est. Eredit. Habet per ambas vias CCCCXCVII gradus. Ous Magistri Antonii de San Gallo Florent. Si quid falsi in eo est ut certe est. Imputato me hoc ipsum volvisse si placet.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 50-51.

André Doria veio a Vila Franca que está na enseada. E ali vi aquelas três cortes juntas – do Papa, Imperador e Rei –, com tanta grandeza quais outras nunca se viram naquelas partes. Também vi o exército de El-Rei de França e estive com os condes de Lombardia dentro nele, e o desenhei e mandei de Niça ao Infante vosso tio, de que me ficou algum entendimento e notícia de um exército com bom desenho desenhado.⁷

Mas o evento mencionado por Francisco de Holanda não ocorreu da forma que ele narrou.

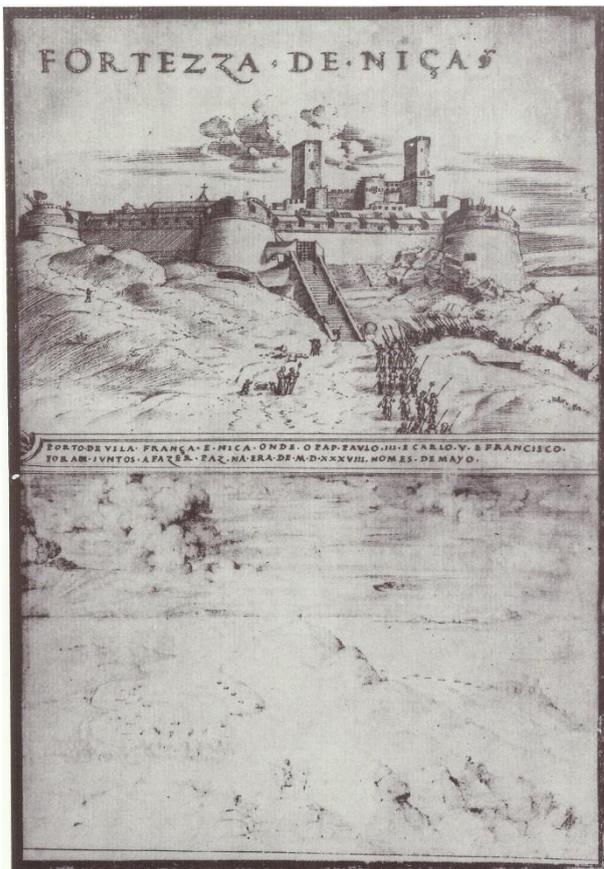


Fig. 91. *Fortaleza de Nice. Porto de Villa Franca de Nice*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 37r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Joaquim de Vasconcellos, citado por Alves⁸, elucida que o Duque de Saboia, com medo da situação, não permitiu que eles entrassem em Nice. O Papa ficou aquartelado às portas da cidade. Carlos V ficou em Villefranche, hoje pertencente à França, mas àquela época território itálico e Francisco I em Villeneuve. Como Carlos V se negou a receber o rei da França, a conferência não ocorreu como previsto. O armistício assinado não foi guardado.

⁷ HOLANDA, Francisco de. *Da ciência do desenho*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, cap. 5º.

⁸ ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 152.

O encontro foi proveitoso para o Papa, que saiu dele com o acordo do casamento do seu neto Ottavio Farnese com a filha natural do Imperador, D. Margarida. Foi das festas desse casamento que Francisco registrou a queima de fogos do Castelo de Sant'Angelo em Roma. Assim como era a ela, que seria dada a Villa Madama, que Francisco também visitou e deixou registrada em seu álbum.

Ainda antes de entrar em Roma, Francisco de Holanda esteve em Gênova e deixou, da região, um desenho da baía de Gênova na parte superior e da fortaleza da cidade de Sarzana (fig. 92). A legenda no alto do desenho informa: “Hũ trato da Ribeira de Genoa”. No desenho existe ainda, no canto superior esquerdo, a informação “Oriens”, dando a localização de onde se encontrava Francisco ao fazer o desenho, no lado oeste da Baía. Em primeiro plano, está a povoação de Laiguégliã, na época *La Gugla*. Mais ao fundo está Alássio, identificada por ele como *Araxe*. Ainda estão identificados no desenho a Isola Gallinara e Albenga. A cidade de Gênova não está registrada. Francisco colocou ainda um grupo de barcos de pesca, alguns golfinhos e um cometa, talvez observado por ele durante o período em que esteve na região.

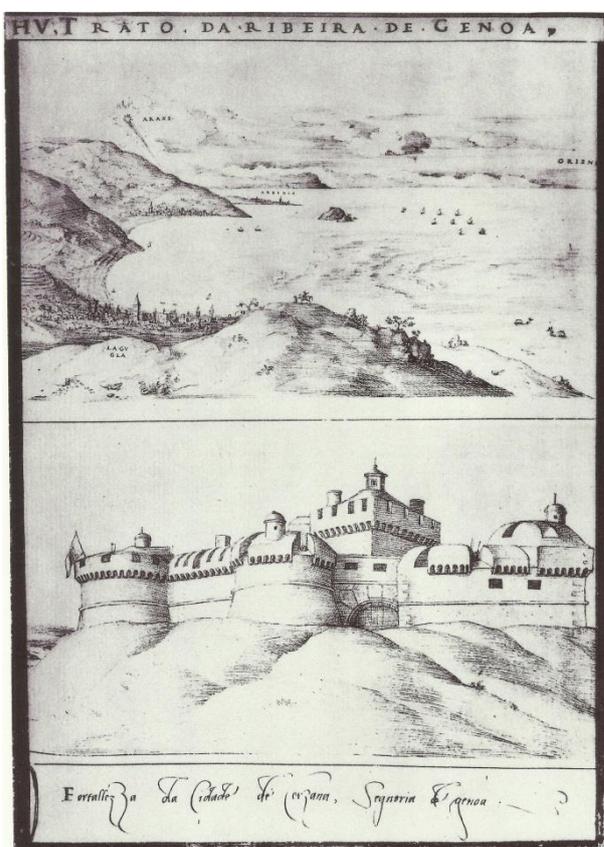


Fig. 92. Fortaleza da cidade de Sarzana, perto de Gênova. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.37v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Na parte inferior do mesmo fólio, Francisco desenhou a fortaleza de *Sarzanello*. Esta fortaleza é uma poderosa construção cujo formato aproxima-se do quadrado, com torreões em três dos ângulos, uma forte torre de menagem ao centro e um fosso profundo ao seu redor. Sob o desenho Francisco escreve: “Fortaleza da Cidade de Cerzana, Segnoría d’Genoa”. A fortaleza foi construída entre 1497 e 1502.

De Nápoles, Francisco deixou três fólios. Dois inseridos aqui neste capítulo e outro, do Templo dos Dióscuros, já mencionado anteriormente. O primeiro deles traz na parte superior, desenhado a sanguínea, a entrada da fortaleza de Santelmo (fig. 93). É só o que consta da legenda. O mais provável é que tenha visitado a região durante a viagem de regresso.

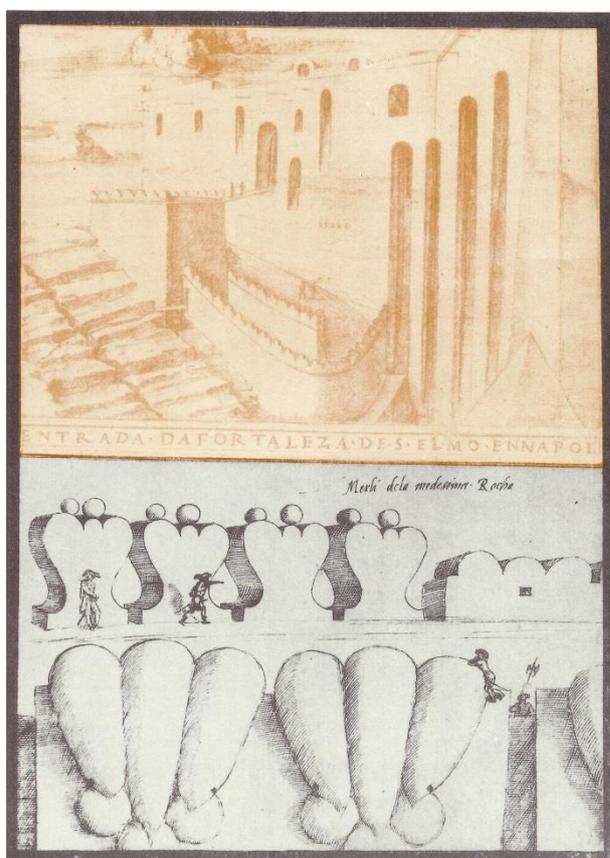


Fig. 93. *Fortaleza de San Telmo, em Nápoles*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 45r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Ao centro do desenho está escrito “saxo”, rocha, como a recordar que a construção foi feita em parte sobre o rochedo retalhado. Essa obra foi realizada entre 1537 e 1546, sob a direção do arquiteto militar D. Pedro Luis de Scriva. Estava, portanto, em construção ainda, quando Francisco a viu. Na parte inferior do desenho ele registrou o que, segundo Alves, seria um apontamento de difícil interpretação: “Merlões do mesmo Castelo”⁹. Alves considera-os

⁹ *Merli della Medesima Rocha*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 52.

de difícil interpretação por não serem ameias comuns, cujos desenhos seriam identificados normalmente para este tipo de construção.

Francisco deu a dimensão das ameias quando comparados com a altura de um homem. Os desenhos feitos por ele, regra geral, dão a vista externa das fortificações, como esta ainda se encontrava em construção, Francisco pode ter visitado parte das obras. Tormo¹⁰ acredita que os desenhos que constam da parte inferior poderiam ser de outras partes do castelo e não necessariamente da entrada desenhada por Francisco na parte superior. São detalhes distintos, os que se encontram em primeiro plano parecem ter sido esculpidos na mesma rocha em que se ergue parte do castelo.

O segundo desenho é uma vista da baía de Nápoles tendo em primeiro plano o Castel-Nuovo de Nápoles (fig. 94).

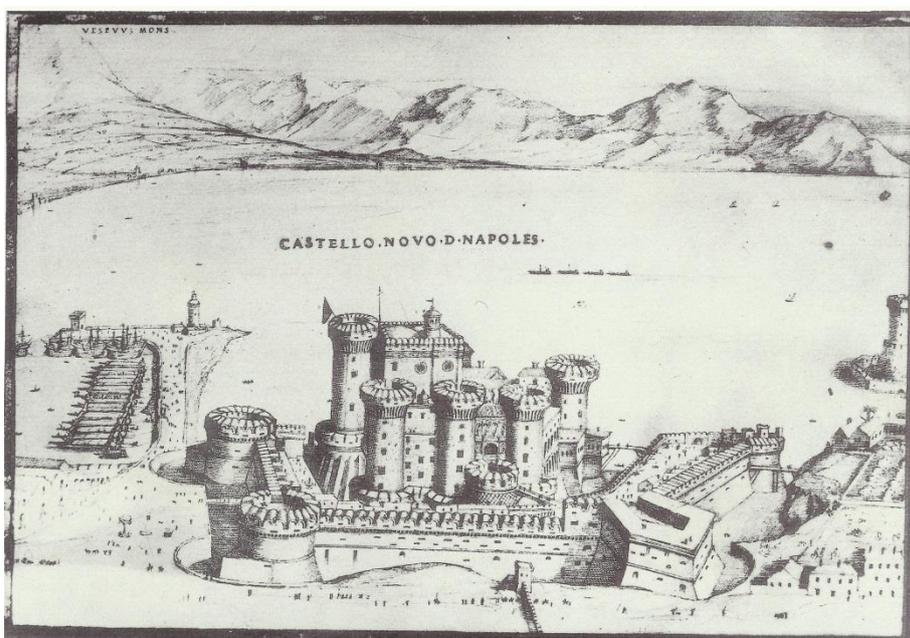


Fig. 94. *Fortaleza de Castel Nuovo, em Nápoles*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 53v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Ao fundo no canto superior esquerdo está registrado o Monte Vesúvio. O desenho mostra a baía, o Porto Militar com as embarcações e as galeras da frota de Nápoles bem alinhadas. Mas o elemento principal do desenho é o Castel-Nuovo. Ele foi concluído em 1453, mas alguns elementos foram inseridos depois do cerco dos franceses em 1495. Francisco mostrou as cinco altas torres do castelo, os torreões da esquerda unidos por uma cortina, construídos entre 1509 e 1510, a cortina da frente e o torreão da direita, ambos de 1516. Foi neste castelo que se

¹⁰ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 198-199.

instalou a corte literária do Rei de Aragão, Afonso V, importante mecenas do Renascimento, e depois a do seu filho Fernando I.

Da cidade de Pesaro, além de um fólio do álbum, Francisco deixou o relato, em *Da Ciência do Desenho*¹¹, de que foi preso pelo capitão e correu o risco de ser condenado à morte por ter sido pego com o desenho, suspeito de espionagem. No fólio se encontram dois desenhos com apontamentos da fortificação de Pesaro (fig. 95). Ele deixou registrado que era obra feita de tijolo e na parte inferior do fólio coloca um detalhe da construção. É um dos poucos estudos de fortificações feito por Francisco de Holanda onde ele coloca detalhes com relação à construção. No canto inferior direito foi feito um esboço do perímetro da construção com algumas anotações.

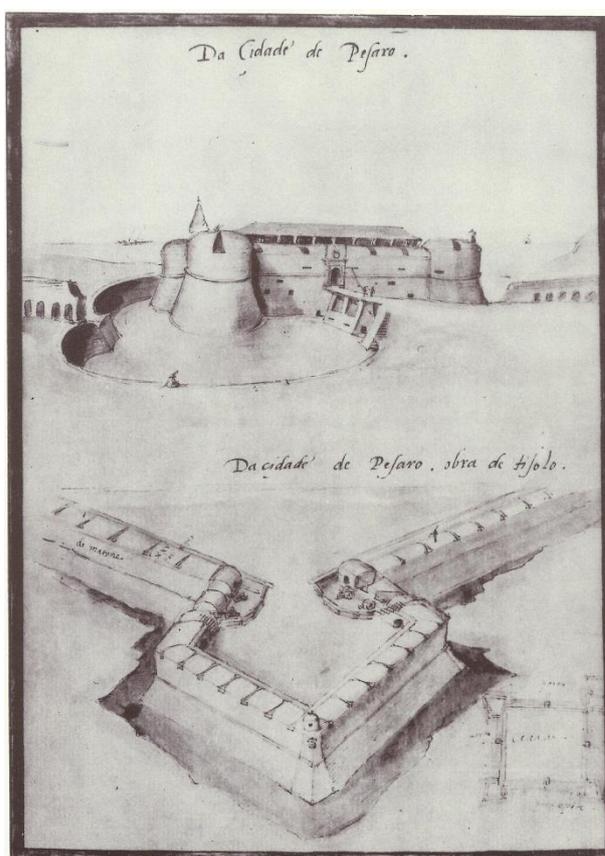


Fig. 95. *Desenhos das fortificações da cidade de Pesaro*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 36v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Tormo¹² recorda que o Duque de Urbino, Guidobaldo de Montefeltro, havia morrido em 1508, e que foi seu sobrinho, Francisco Maria Della Rovere, morto em 1538, quem estabeleceu sua corte em Pesaro, atribuindo-lhe um sistema de fortificação ainda novo. Ele

¹¹ HOLANDA, Francisco de. **Da ciência do desenho**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, p. 33, fl. 43v.

¹² HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 158-159.

colocou cortinas retas de quinhentos metros sem nenhuma torre intermediária. Esse sistema é entendido por Tormo como sendo de uma confiança excessiva nos tiros de canhões dos baluartes. Francisco registrou o material de que foram feitos, marca a profundidade das ameias e dos caminhos de ronda.

Por fim, a última fortificação propriamente dita, que Francisco registrou em um desenho é a de Cività Castellana (fig. 96). Esta era a antiga cidade do extremo sul da civilização etrusca. Ela foi construída por vontade do Papa Alexandre VI entre 1494 e 1500, com projeto de Antônio da Sangallo, o Velho. No lugar das torres altas, comuns nas fortificações dos séculos XIV e XV, a fortaleza projetada por Sangallo traz bastiões baixos e merlões ao alto. A grande torre foi construída por Júlio II em 1512.



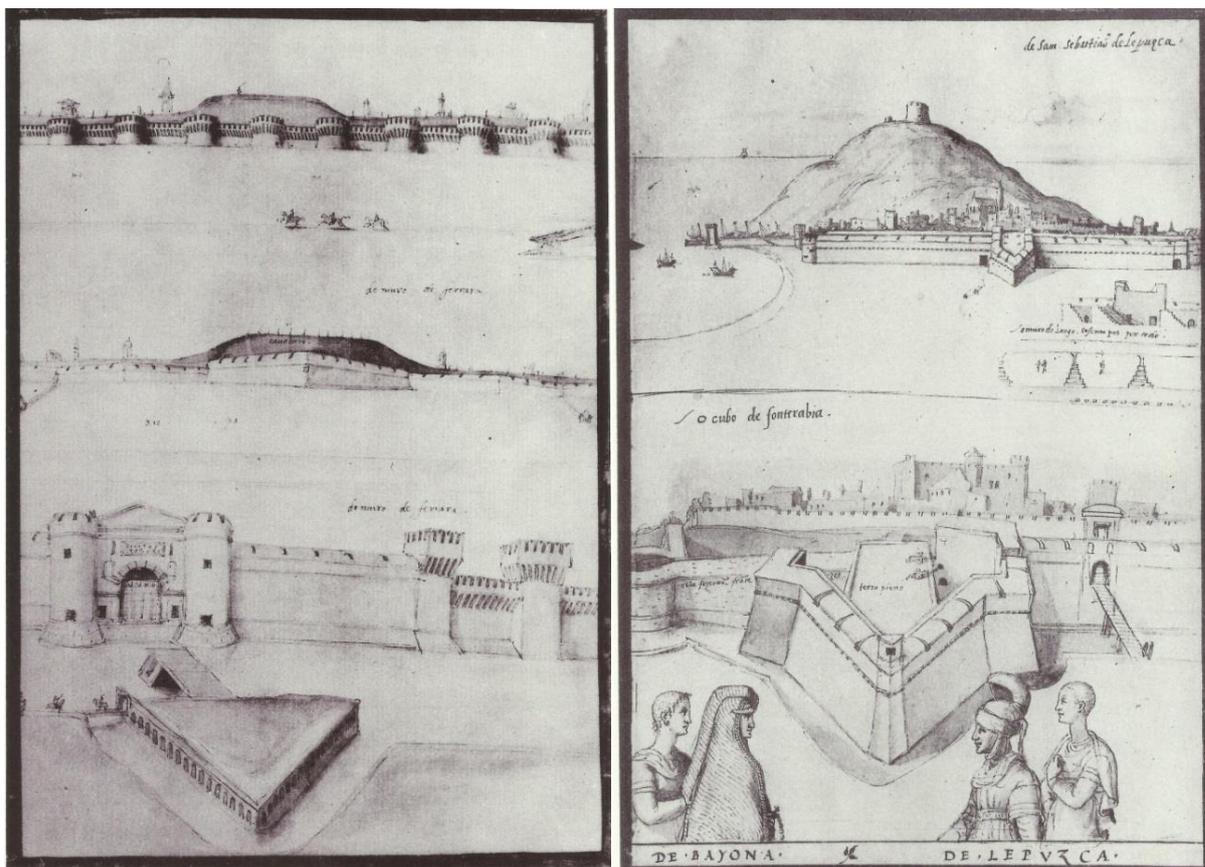
Fig. 96. *Fortaleza de Cívita-Castellana*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 39r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Em alguns fólios Francisco de Holanda colocou detalhes ou vistas distintas de uma mesma construção. É o caso dos desenhos que registra das muralhas de Ferrara e das fortificações de São Sebastião em Guipúscoa.

Das muralhas de Ferrara são feitos três desenhos (fig. 97). Na parte superior do fólio “Do Muro de Ferrara”, está registrada a parte norte ou leste das muralhas. Na parte central,

uma parte da cidadela com os bastiões a oeste e uma menção ao “Rio Pó”, que na verdade é um braço de afluente. Na parte inferior, outra parte do Muro, com a indicação da porta da *Civitas Ferraræ*.

De Guipúscoa (fig. 98), Francisco ainda fez um registro de indumentária na parte inferior do fôlio, explicando que se referem a Bayona e a Lepuzca – Guipúscoa. Ao centro, foi desenhada a praça forte com muralhas sem torres, o “cubo de Fonterabia”, antecedida de outra fortificação mais moderna, onde se encontra a legenda “esta fizeram os franceses”, com um terraço interior onde se lê “terra plena”.



Esquerda. Fig. 97. *Três desenhos das Muralhas de Ferrara*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 35v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita. Fig. 98. *Fortificações de São Sebastião em Guipúscoa. Fuenterrabia*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 42r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Na parte superior está uma vista da cidade de São Sebastião. Do lado direito, um apontamento onde se lê “o muro de largo, sessenta pés por todo”. À frente de alguns edificios registrados está a muralha, que àquela época deveria ainda ser recente. Ao fundo Francisco desenhou o monte Urgull com o *Castillo de la Mota*. Entre o desenho do “cubo de Fonterabia” e a vista de São Sebastião, do lado direito do fôlio, um apontamento mostrando os muros da cidade com anotação referente à largura do muro, sessenta pés.

Os desenhos que estão no fólho 42v (fig. 99), são de castelos e fortificações da Lombardia, com exceção dos moinhos de vento, localizados próximo a Toulouse. Francisco também passou por lá no regresso a Portugal. Estão registrados o castelo de Milão na parte superior, o castelo de Pavia, onde segundo Francisco de Holanda, o rei Francisco I da França ficou preso alguns anos antes, registro colocado na direita ao centro. À esquerda, também ao centro, a anotação de Francisco esclarece que se trata de um *bel forte*, na Lombardia. Na parte inferior, uma fortificação também na Lombardia.

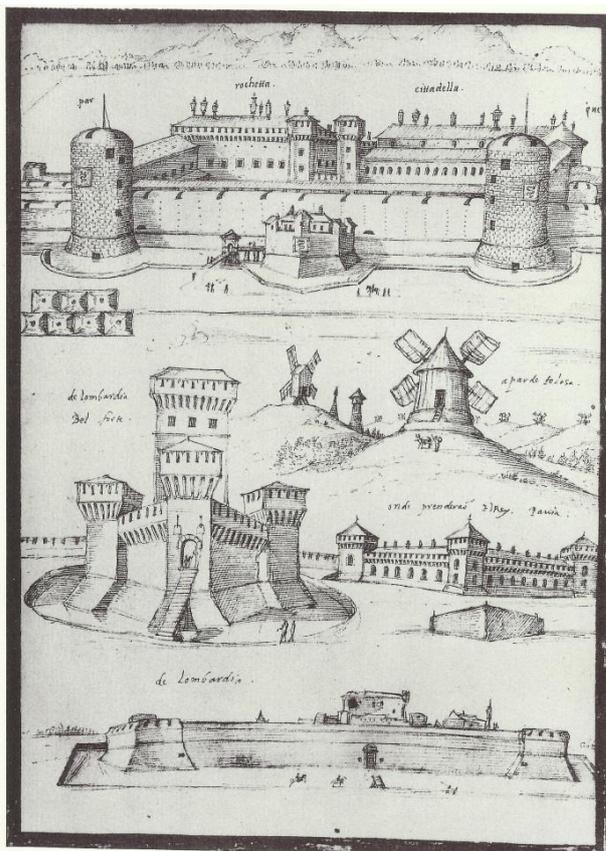


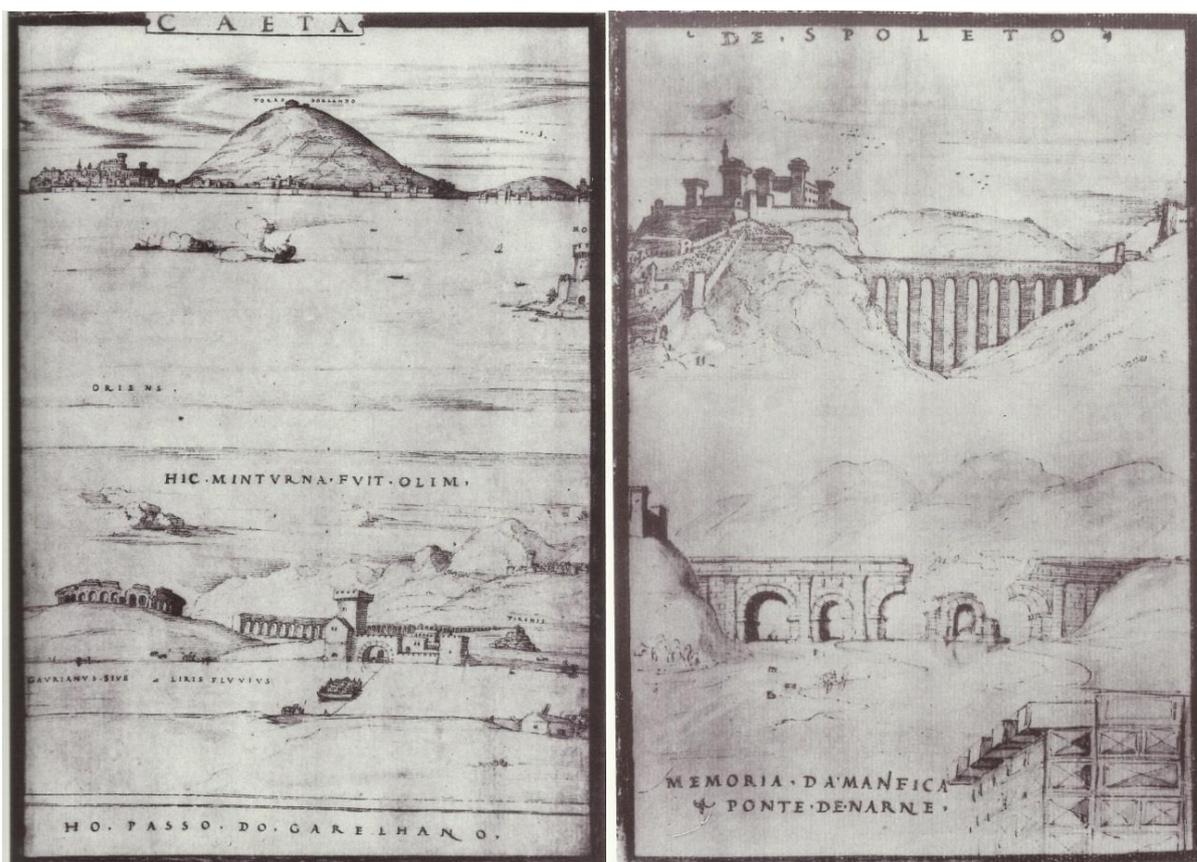
Fig. 99. Castelos do milanesado, moinhos de Toulouse. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antiquilhas**. Fl. 42v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A opinião corrente no século XV era de que o castelo de Milão era o melhor castelo do mundo, da mesma forma que na Europa o ducado de Milão era de todos, o mais rico. O castelo foi reconstruído por Francesco Sforza, era o antigo Castelo dos Visconti, que havia caído por uma revolta popular. Sua reconstrução iniciou-se em 1450, sob a direção do arquiteto Giovanni da Milano, sucedido quando de sua morte por Jacopo da Cortona e por Filarete.

O castelo que Francisco de Holanda descreveu como sendo um *Bel Forte*, não foi identificado por D. Elias Tormo. O castelo de Pavia foi construído por Galeazzo Visconti. Não existe nenhuma inovação na construção deste castelo, feito para ser também um luxuoso

palácio. O mesmo problema de identificação acontece com a fortificação desenhada na parte inferior, onde somente se encontra a localização, Lombardia.

Os fólios 38r e 38v (fig. 100 e 101), assemelham-se a estudos territoriais. Neles estão as fortificações e uma vista de Gaeta no primeiro deles, e o castelo de Spoleto no segundo com registro das ruínas da ponte de Narni.



Esquerda: Fig. 100. *Fortificações de Gaeta*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 38r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 101. *Castelo de Spoleto (La Rocca)*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 38v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial

Como nos outros desenhos, na parte superior está a vista de Gaeta, com a torre de Orlando desenhada ao fundo sobre o monte e uma batalha entre duas embarcações, provavelmente piratas, já que não existem registros de nenhum conflito naval ocorrido àquela época na região. A área fortificada da cidade foi reconstruída pelo Rei de Aragão Alfonso V, que residiu vários anos na cidade, desde a conquista de Nápoles em 1442. As muralhas da cidade foram construídas pelo Rei de Espanha, Fernando o Católico, depois que Gonzalo de Córdoba conquistou a região depois da batalha de Garellano em 1504.

O principal interesse do desenho na parte inferior do fólho 38r, está no fato de que as ruínas desenhadas por Francisco de Holanda não existem mais. Ainda se encontra a torre, mas sem as ameias. O desenho é do Passo Garellano. Francisco também deixa registrado que antes, ali havia sido Minturna, uma cidade sobre a via Appia. Sobre as águas do rio está escrito, “Rio Gauriano, ou seja Liris”. O rio Liri nasce na Úmbria e ao se juntar com seu afluente, o Rápido, segue a direção Leste a Oeste, passando então a se chamar Garellano.

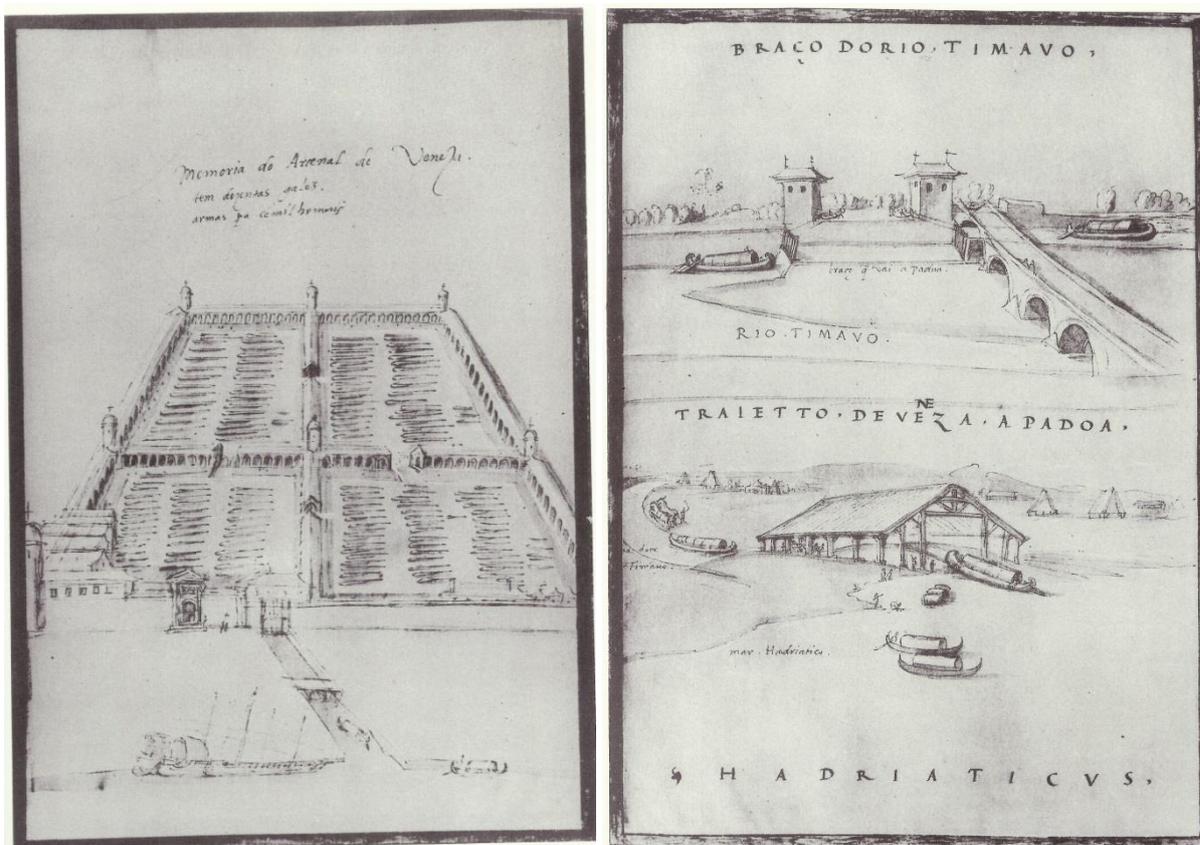
O desenho de Spoleto, traz no canto superior esquerdo o castelo. Próximo à cidade está registrado o desenho do aqueduto, que possui 230 metros de comprimento e no seu ponto máximo, 81 metros de altura. Spoleto era a capital do Ducado da Lombardia durante a Idade Média. No século XIII passou a pertencer aos estados pontifícios. O Castelo que Francisco de Holanda desenhou foi construído pelo legado pontifício espanhol o Cardeal Albornoz. Foi concluída por Nicolau V e habitada por Lucrecia Borgia em 1499, quando seu pai Alexandre VI a nomeou regente do Estado de Spoleto.

Narni foi a pátria do Imperador Nerva, do Papa João III e do *condottiere* Gattamelata. A ponte tinha 128 metros de comprimento e quase 30 metros de altura. O terceiro desenho apresenta um detalhe almofadado de arquitetura, provavelmente da própria Ponte de Narni. A anotação deixada por Francisco diz “Memoria de la Manfica”, segundo Tormo, talvez, memória da fatura da ponte.

Francisco fez ainda dois desenhos que se referem à navegação. No fólho 41r (fig. 102) Francisco registra o Arsenal de Veneza. A informação escrita por Francisco diz: “*Memoria do Arsenal de Veneza. Tem dozentas galés, armas pa. cẽ. mil homens*”. O arsenal de Veneza tinha um grande interesse para Francisco de Holanda, em virtude das navegações portuguesas. Antes da expansão marítima portuguesa, era Veneza quem controlava o comércio marítimo. O arsenal de Veneza foi criado em 1104 e sofreu diversas modificações no decorrer da história. Era formado por quatro pátios separados por pórticos destinados à manutenção das embarcações. Cada pátio podia abrigar 50 embarcações. No desenho de Francisco é possível ver as nove torres de vigia, a entrada por terra e por água. Era um arsenal muito seguro. Para que um inimigo se apoderasse dele seria necessário tomar desde o mar até a laguna. A portada desenhada por Francisco de Holanda não existe mais.

O fólho 41v (fig. 103) traz o braço do rio Timavo e o trajeto de Veneza a Pádua. Este desenho traz os apontamentos do que seria essencial para um canal de transportes. Na parte superior do desenho Francisco desenhou a dupla comporta dentro do rio, que permite elevar o canal, ou como está escrito, o “braço que vai a Pádua”. No desenho é possível ver as barcas embaixo e as torres de onde se manobram os cabos das comportas em cima. Na metade

inferior do desenho está registrado “Trajeto de Veneza a Pádua”, com a chegada do canal à laguna, identificada por Francisco como sendo o mar Adriático.



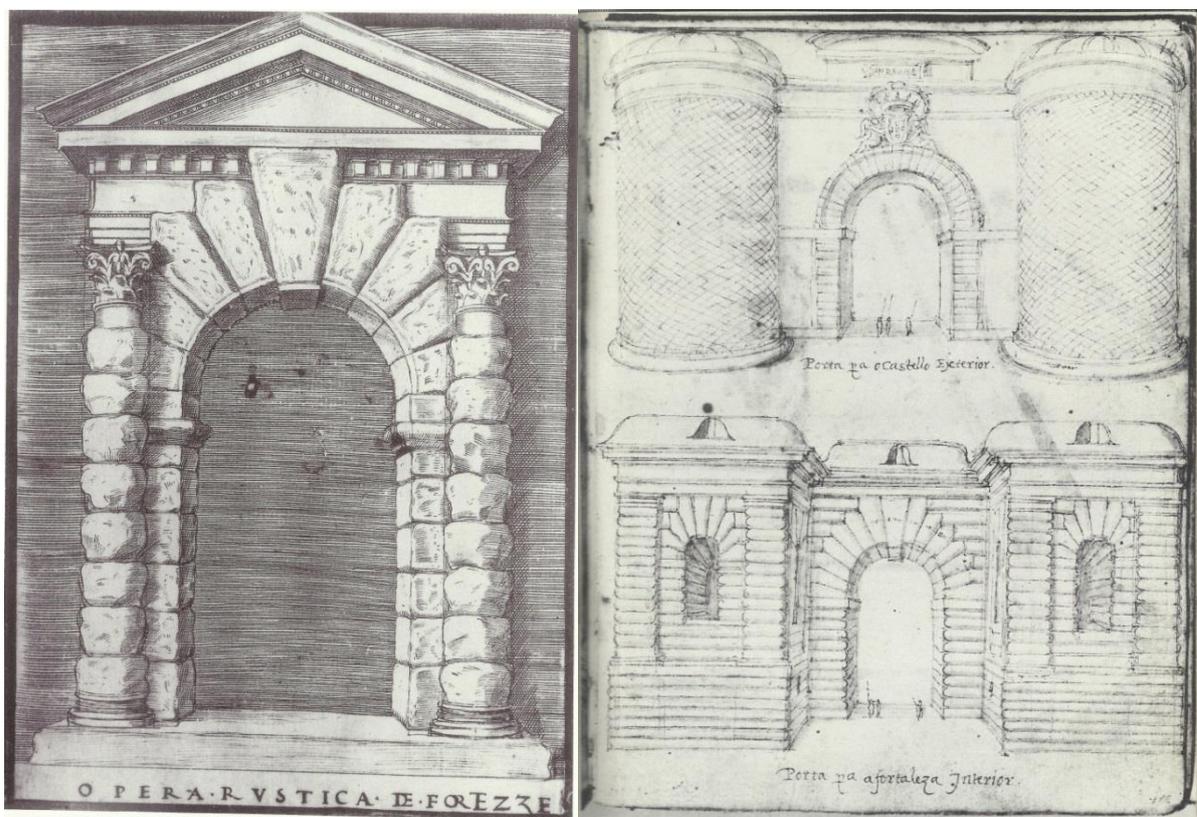
Esquerda. Fig. 102. *O arsenal de Veneza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 41r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita. Fig. 103. *O canal do rio Timavo*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 41v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Incluí aqui neste capítulo um desenho que poderia ter sido incluído entre os que tratam da arquitetura antiga. Francisco de Holanda desenhou no fólio 47v (fig. 104) uma porta rústica de fortaleza. Esta é a única informação textual que consta do fólio “*Opera rustica de Fortezze*”. Não se sabe onde ele poderia ter visto tal porta. E, apesar de D. Elias Tormo recordar que este tipo de porta pudesse ser encontrado em Florença e em Roma durante o Renascimento, este autor defende a possibilidade de ser, tal qual a fonte (fig. 41) e a lareira (fig. 84) os quais se encontram sem identificação, uma criação ou projeto do próprio Francisco. Acredito ainda que Francisco tenha registrado essa porta que teria sido vista em sua viagem. Afinal os desenhos incluídos no álbum representam o registro daquilo que ele viu durante sua viagem.

Quando anos mais tarde Francisco de Holanda escreveu suas duas lembranças ao rei D. Sebastião, ele inseriu no *Da Fábrica que falece*, um desenho de porta de fortaleza e, o

desenho do fólho 47v (fig. 104) serviu de inspiração para a sugestão dele para a porta interior de uma fortaleza em Lisboa.



Esquerda. Fig. 104. *Porta rústica-coríntia de fortaleza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl.47v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita. Fig. 105. *Porta de Fortaleza*. HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, Fl. 10r.

Francisco de Holanda sugeriu várias construções para modernizar a cidade e, como em diversas situações ele comentou as intenções de D. João III neste sentido, acredito que ele tenha sugerido a D. Sebastião, projetos e reformas que já haviam sido anteriormente pensados com D. João III. Projetos que poderiam muito bem, resultar do *corpus* documental reunido por Francisco durante sua viagem a Roma.

Os desenhos de arquitetura militar que Francisco trouxe de sua viagem informam menos sobre os modos de construção das fortalezas, do que sobre estudos geográficos e estratégicos de defesa de algumas dessas cidades. Vale recordar aqui que, em questões de defesa, tanto D. João III quanto seu irmão o Infante D. Luís tinham como prioridade a defesa da costa africana e das outras possessões territoriais portuguesas, não o próprio território português.

Francisco de Holanda comentou no *Da Fábrica que falece*, a carência de Lisboa no que diz respeito à defesa da cidade.

E pois que Lisboa não tem nenhuma fortaleza, se lhe acontecer um trabalho de guerra, e se dizem os que pouco sabem e consideram que não há mister Lisboa fortaleza, porque a fortaleza dela são os portugueses: a isto respondo que Nosso Senhor é só sua fortaleza, e que mais fortes foram Jerusalém e Roma e Constantinopla e Cartago, as quais foram até o fundo quase assoladas.¹³

Francisco de Holanda defendeu no *Da Fábrica que falece*, a necessidade de se melhorar a estrutura de defesa, para um rei que se preocupava com a defesa das possessões portuguesas, até mais do que seu avô. A crise financeira, o refluxo da aventura expansionista aliadas à carestia interna e às vicissitudes socioeconômicas deu ao reinado de D. Sebastião uma feição muito distinta da de D. João III. Este e seu irmão o Infante D. Luís, estavam interessados nos projetos de defesa, mas também se interessavam pela arte clássica. Francisco ofereceu a D. Sebastião, o que ele sabia que seria de interesse do monarca.

Nos fólhos 8v e 9r do *Da Fábrica que falece* (fig. 106), Francisco de Holanda desenhou os muros e bastiões que poderiam defender a cidade.

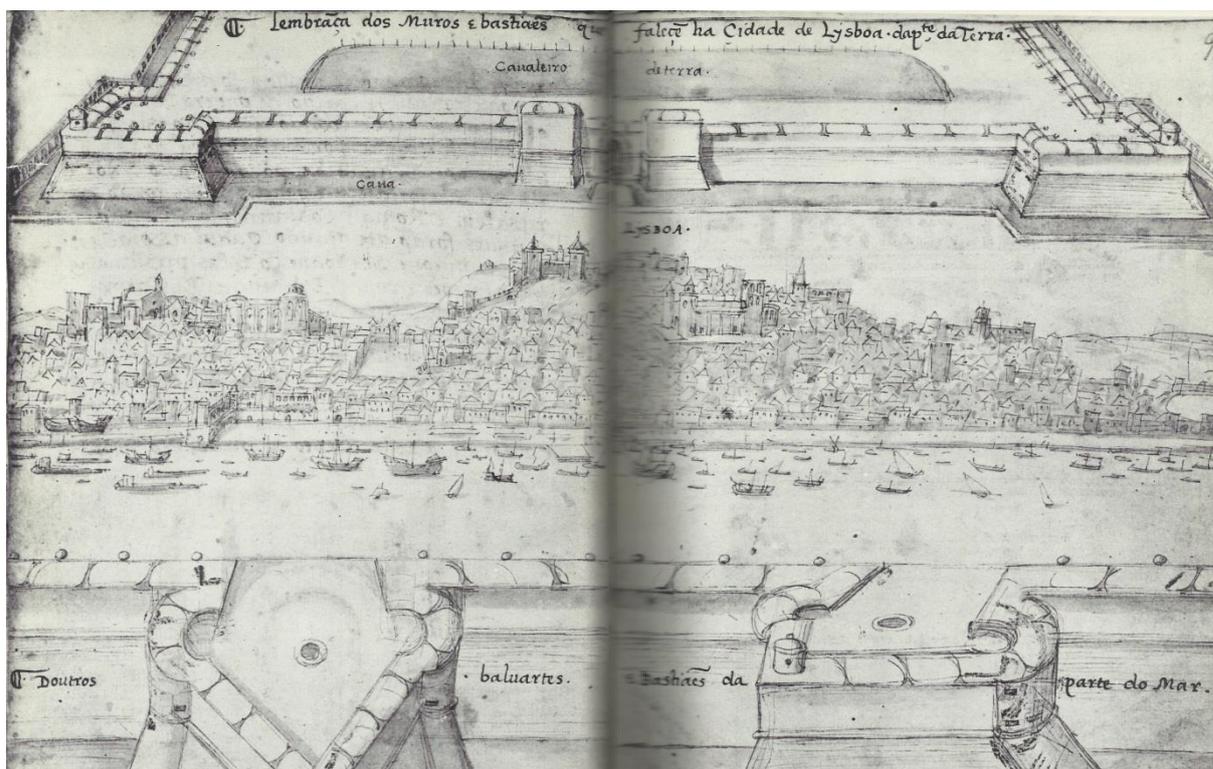
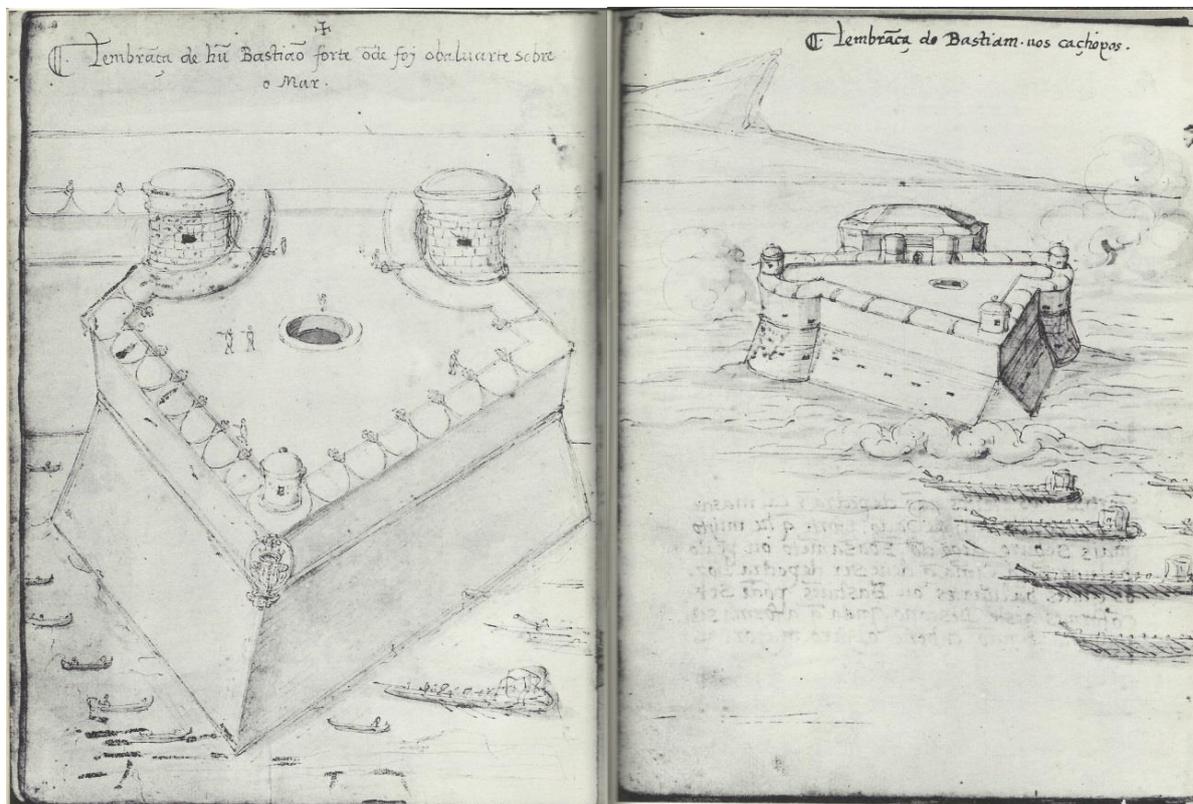


Fig. 106. *Lembrança dos muros e bastiões que falecem à cidade de Lisboa*. HOLANDA, Francisco de. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, Fl. 8v e 9r.

¹³ HOLANDA, Francisco de. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, p. 18.

Os bastiões que defenderiam a cidade do lado do mar são semelhantes aos que Francisco desenhou das cidades de Pesaro e de São Sebastião em Guipúscoa. A mesma inspiração se reflete nos fólhos 11v e 13v (fig. 107 e 108), onde Francisco sugeriu a construção de bastiões fortes sobre o mar e na região dos cachopos.



Esquerda. Fig. 107. *Lembrança de um bastião forte sobre o mar*. HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, Fl. 11v.

Direita. Fig. 108. *Lembrança do bastião nos Cachopos*. HOLANDA, Francisco de. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, Fl. 13v.

Francisco de Holanda comentou no terceiro capítulo do *Da Fábrica que falece*, que mesmo nas menores cidades italianas, não faltava um forte castelo ou fortaleza para recolher e defender o povo dos seus inimigos, nos tempos de guerra. Recorda que até mesmo a cidade de Roma, teve por ordem do Papa Paulo III uma fortaleza que foi construída no Monte Sabina, a qual Francisco disse que foi construída de tijolo cozido e não de pedra, a qual se apresentava mais fraca para enfrentar as bombardas. Isso demonstra certo desconhecimento dos portugueses pelas técnicas de construção militar que estavam sendo desenvolvidas na Itália desde os conflitos de 1495, quando a artilharia francesa destruiu o Castel Nuovo de Nápoles.

Sylvie Deswarte¹⁴ afirma que, quando Francisco se encontrou com o Infante D. Luís em Barcelona, no mês de abril de 1538, o Infante pediu ao jovem artista que lhe mandasse informações sobre fortificações e outros assuntos militares. Esses estudos, inicialmente não se encontravam entre os objetivos da viagem. Mas, para atender ao pedido de seu protetor, Francisco se expõe a perigos para conseguir os desenhos solicitados. Trabalhando com D. João III e com o Infante, ao retornar de Roma, Francisco anela transformar Lisboa numa cidade tão moderna quanto as que visitou. Mas as prioridades do reino eram outras, e os seus projetos para Lisboa não saíram do papel.

Acredito que o fato de Francisco questionar claramente a situação defensiva de Lisboa no *Da Fábrica que falece*, tenha servido de motivação para que aos estudos de fortificação no *Álbum das Antigualhas*, fossem dados o mesmo valor, a mesma importância que os desenhos das antiguidades. É inegável que Francisco se voltou também durante sua viagem, para os estudos de fortificação, mas insisto que este interesse tenha decorrido de um pedido do Infante D. Luís e do rei, seu irmão. Não acredito que fosse o interesse principal de Francisco. Acontece que, quando ele escreveu o *Da Fábrica que falece*, não foi aos seus protetores antigos, D. Luís e D. João III, que ele destinou a obra. Era necessário naquele momento, fornecer ou oferecer aquilo que seria de interesse de D. Sebastião. E, neste caso, a defesa das possessões portuguesas se apresentava como elemento mais interessante do que os estudos das antiguidades e a reforma artística de Portugal. D. Manuel e D. João III já haviam caminhado muito neste sentido, o mundo com o qual D. Sebastião lidava, pedia outras ações.

D. Sebastião herdou junto com o reino, as adversidades que o povo português enfrentava desde os últimos anos do reinado de D. João III. E, assim como seus antecessores, mas com outro sentido de urgência, sua prioridade era aumentar e proteger os domínios portugueses na África. Os desenhos trazidos por Francisco foram úteis, mas os planos de modernização de Lisboa, longamente acalentados por ele junto a D. João III ficaram em segundo plano. Francisco estuda aquilo que seria útil para ele e para a corte nos anos que se seguiram à sua viagem, mas o esplendor da antiguidade, contemplado por ele nos caminhos que percorreu, continuaria definindo sua ação e seus anseios.

¹⁴DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 175.

10 Notícias da viagem

Optei por reunir neste capítulo, os desenhos que poderiam ser agrupados num interesse de Francisco de Holanda, que estou definindo como sendo o interesse do cortesão, que reúne não somente para si, mas também para a corte da qual faz parte as melhores notícias, o que de mais interessante e peculiar ele havia registrado em sua viagem. É o que faz com que John Bury¹ o denomine de um repórter à serviço da corte portuguesa em viagem pela Itália.

O segundo díptico do *Álbum das Antigualhas* traz oito estudos de indumentárias regionais, distribuídos em dois fólios. No primeiro fólio (fig. 109), Francisco coloca quatro grupos, representando indumentárias à francesa, à lombarda, à genovesa e à florentina. No segundo (fig. 110), Francisco registrou quatro grupos à sienesa, à romana, à napolitana e à veneziana.



Esquerda: Fig. 109. *Estudos de indumentária feminina I*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 2v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 110. *Estudos de indumentária feminina II*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 3r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹ BURY, John. B. *Two notes on Francisco de Holanda*. The Warburg Institute. University of London, 1981.

Os grupos são compostos por mulheres de diferentes idades. No grupo à francesa, detalhes se repetem. O chapéu da mulher que está sentada, lendo, é o mesmo que figura na mulher ao centro de perfil. A que se encontra mais à esquerda assemelha-se à que se encontra ao fundo, de costas. Compondo uma cena do cotidiano, a jovem que lê é observada por outra que se encontra também sentada, como uma dama de companhia. O grupo à lombarda traz junto às damas um *putto* brincando com um cachorro. O que traz indumentárias ao estilo de Gênova mostra duas jovens sentadas ao chão, tecendo uma coroa de flores. O grupo à florentina parece mostrar a mesma dama em três posições diferentes, sendo que a que figura ao centro tem um véu a adornar-lhe a cabeça.

Em cada fólio os grupos parecem dialogar entre si, formando uma composição leve, agradável, propícia aos gostos das mulheres da corte portuguesa, que Francisco de Holanda provavelmente tencionava agradar com estes desenhos. No grupo à sienesa, a mulher à esquerda tem junto a si uma criança, que busca sua atenção. No grupo à romana, as duas damas da direita, posicionadas mais à frente, parecem novamente, ser uma só, vista de ângulos diversos. A da esquerda é acompanhada por uma jovem menina, vestida da mesma forma que as mulheres adultas. No grupo à napolitana, é um jovem menino quem acompanha a dama localizada à frente do grupo. Francisco colocou um pequeno cachorro junto ao grupo. No grupo que representa o estilo de Veneza, Francisco inseriu uma menina junto ao grupo, vestida da mesma forma e, novamente, as figuras parecem se repetir em posições distintas. O mais provável, é que os dois fólios representando grupos de indumentária, tenham sido feitos a partir de estudos executados e depois reunidos na composição em que se apresentam.

O último grupo apresentado por Francisco de Holanda é o que reúne vestuário feminino veneziano e, Veneza é a cidade que Francisco mais desenhou, depois de Roma. Não se sabe quanto tempo ele permaneceu na cidade, mas foi tempo suficiente para que ele desenhasse importantes obras de arquitetura moderna, o arsenal da cidade, já mencionado no capítulo anterior, um retrato do Doge Pedro Lando e conhecesse Sebastiano Sérlio, que deu a ele de presente um exemplar do seu livro de arquitetura. Francisco se refere a este fato no seu livro *Da Pintura Antiga*².

Francisco de Holanda inseriu no *Álbum das Antigualhas* outras composições com desenhos que podem ser entendidos também como estudos de indumentária, mas que também podem ser vistos como uma tentativa de compor ou de humanizar os cenários retratados. É o caso do desenho das fortificações de São Sebastião em Guipúscoa (fig. 98), já mencionado no

² HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 83.

capítulo anterior e dois outros feitos por ele em Veneza. O ‘repórter’ a serviço da corte, uma vez estando em Veneza, não poderia deixar de registrar esta cidade, alguns dos seus hábitos e construções mais significativas. É a cidade, depois de Roma, da qual Francisco mais deixou registros em seu álbum.

Num desenho em duas folhas, Francisco de Holanda desenhou a *loggetta* de Veneza (fig. 111). A legenda diz: “Pórtico, de Veneza. Na Praça de São Marcos”³. O autor do projeto foi Jacopo Sansovino, que também foi o responsável pelas quatro estátuas que se encontram nos nichos. Estas estátuas representam Minerva, Apolo, Mercúrio e a Paz. Esse pórtico ou galeria era destinado a reuniões, na praça, dos notáveis daquela república e sua construção foi concluída em 1540.

O fato de Francisco de Holanda tê-lo desenhado já concluído situa a passagem dele por Veneza, neste ano de 1540, provavelmente como parte do trajeto da viagem de regresso a Portugal. Francisco de Holanda povoa o seu desenho de diversas figuras, as quais trazem também outros apontamentos do vestuário típico da cidade de Veneza.

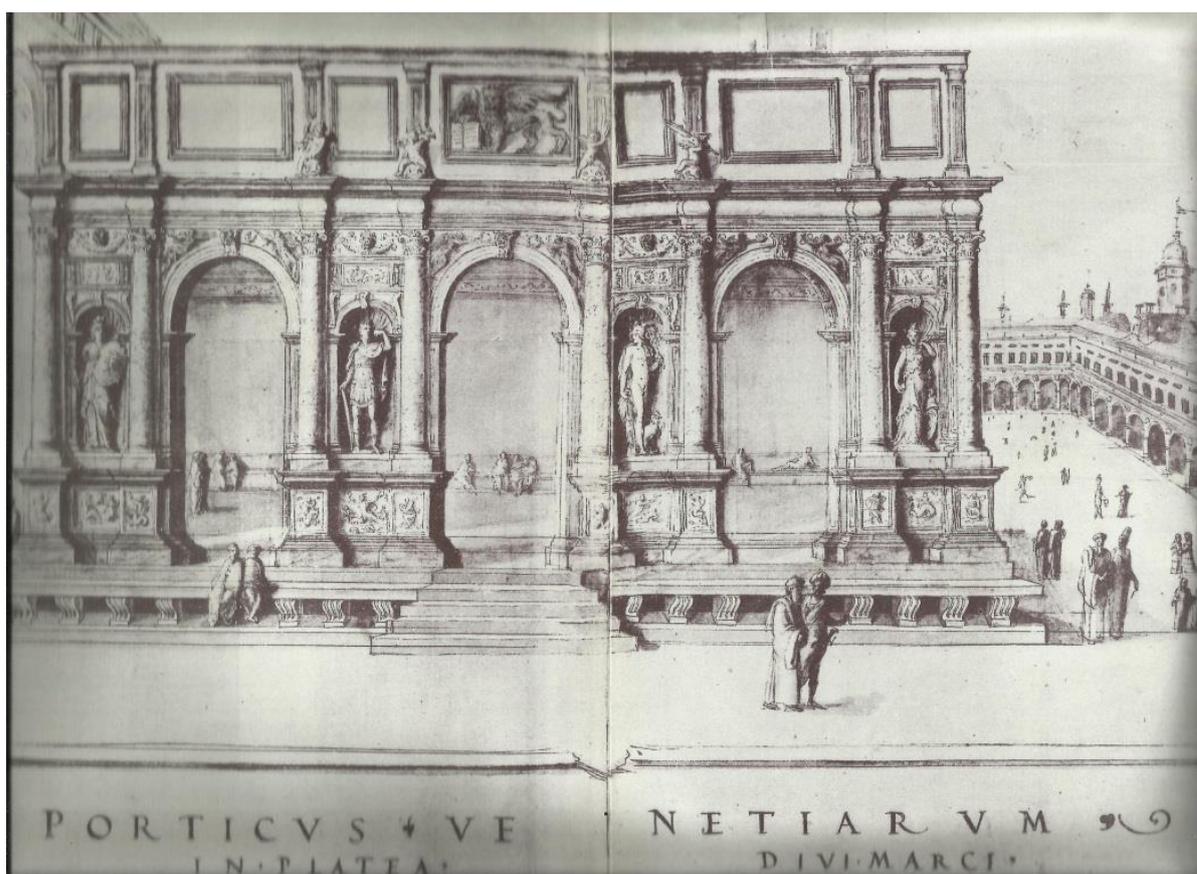
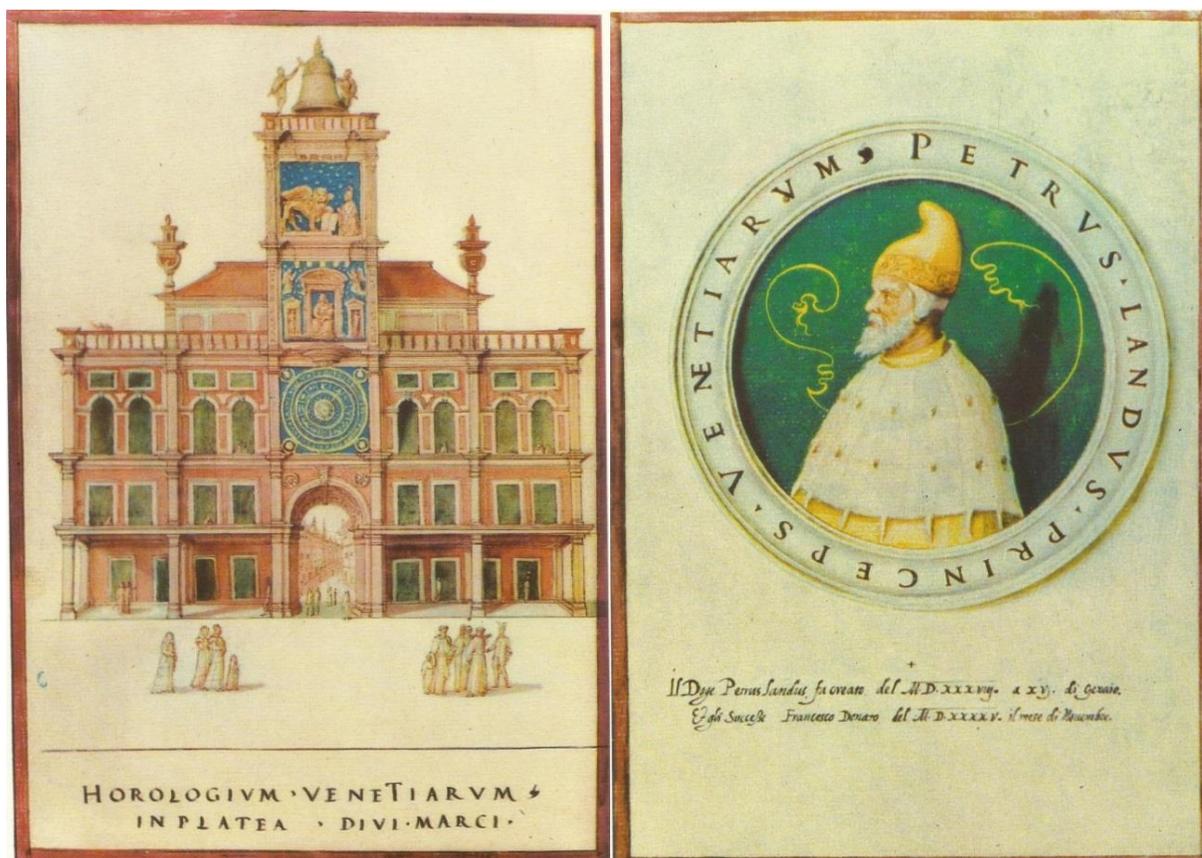


Fig. 111. A *loggetta* de Veneza. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 42/43. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

³ *Porticus. Venetiarum. In. Platea. Divi. Marci.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 50.

Francisco de Holanda executou em Veneza dois desenhos em cores, o primeiro uma aguada e o segundo uma aquarela, que foram colocados por ele, lado a lado, no *Álbum das Antigualhas*. O primeiro representa a torre do relógio, o segundo é um retrato do Doge Pedro Lando.



Esquerda: Fig. 112. *Torre do relógio, em Veneza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 39v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita: Fig. 113. *O duque Pietro Lando*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 40r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

No desenho da torre do relógio (fig. 112), Francisco de Holanda colocou na legenda “Relógio de Veneza. Na Praça de São Marcos”⁴. O projeto da torre é de Mauro Conducci e foi erguida entre 1496 e 1499. As laterais do edifício, atribuídos a Pietro Lombardi da Carona, são de 1506. O conjunto de relojoaria, de 1496, foi feito pelos irmãos Ranieri da Reggio.

Os relógios, desde o século XV, vinham se tornando uma presença habitual nas torres de igrejas e mosteiros. Eram responsáveis por marcar um tempo canônico e ao mesmo tempo profano. Ana Isabel Buescu⁵ comenta que não se sabe se D. João III nutria a mesma

⁴ *Horologium. Venetiarum. In. Platea. Divi. Marci*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 47.

⁵ BUESCU, Ana Isabel. **D. João III**. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008, p. 314.

predileção que seu cunhado o Imperador Carlos V nutria pelos relógios. O imperador possuía quatro na sua câmara régia. Mas existia no Paço da Ribeira em Portugal, um relógio de torre, mandado colocar lá por D. Manuel.

O retrato do Doge Pietro Lando (fig. 113) é o terceiro retrato existente no álbum. Único feito por Francisco de Holanda fora de Roma. Tal como os retratos do Papa Paulo III e de Michelangelo, Francisco revela também neste, a firme mão do miniaturista que era. A inscrição, em latim, na moldura diz: “Pedro Lando, Príncipe das Venezas”⁶. E, tal como nos outros retratos, em letra cursiva, na parte inferior informa: “O Dogge Petrum Landus foi criado em 1538, a 16 de janeiro. Sucedeu-lhe Francisco Donato no mês de novembro de 1545”⁷. Quando Francisco o retratou, o doge tinha 78 anos de idade. Este retrato, quando comparado com os do papa e o de Michelangelo, parece melhor acabado. Como se o doge tivesse pacientemente pousado para que Francisco o pintasse. O que provavelmente não ocorreu com os dois retratados de Roma.

De Veneza, Francisco de Holanda ainda registrou a estátua equestre do Colleone (fig. 114). Esta estátua é considerada por D. Elias Tormo⁸, como a segunda mais bela estátua equestre desde o Renascimento até os nossos dias, só perdendo para a do *Gattamelata* de Donatello, desenhada por Francisco de Holanda no mesmo fólio em que figura a Basílica de Santo Antônio de Pádua (fig. 115).

Bartolomeo Colleoni, capitão veneziano, inspirado pelo *Gattamelata* de Donatello, doou parte de sua fortuna para a república veneziana com a condição de que fosse erguida uma estátua sua na Praça de São Marcos. A legislação de Veneza, porém, não permitia tal colocação. Seus conterrâneos ‘resolveram’ o problema, colocando-a sob os olhos de São Marcos, mas diante do seu Hospital, no *Campo dei Santi Giovanni e Paolo*. A execução da obra foi dada ao escultor florentino Verrochio, mas este morreu antes de terminar a escultura. Quem a concluiu e também fez o pedestal foi Alessandro Leopardi.

Francisco colocou algumas legendas no seu desenho. A primeira, no alto, à esquerda diz: “Ao chefe: o exército devotamente dedicou”⁹. A segunda, também no alto, à direita: “Em

⁶ *Petrus. Landus. Princeps Venetiarum*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 48.

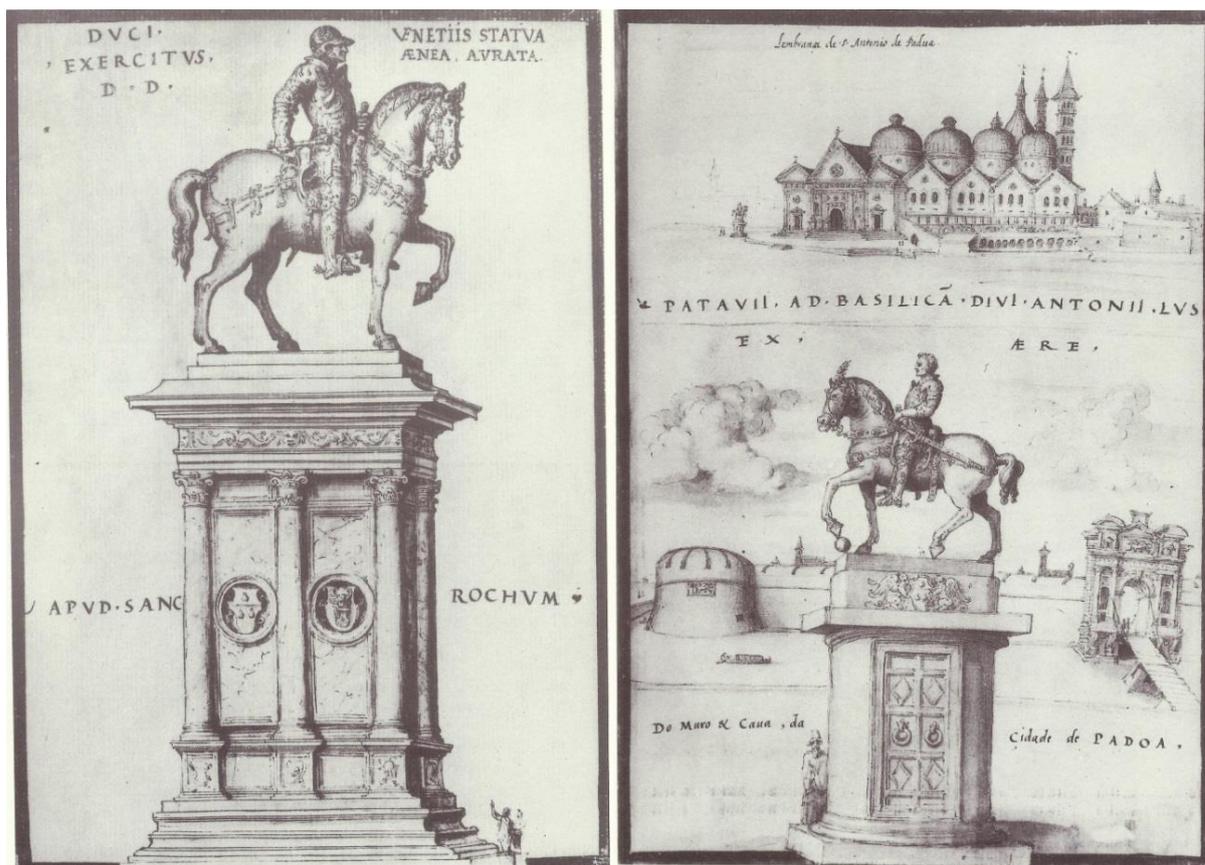
⁷ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 47.

⁸ HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, p. 177.

⁹ *Duci. Exercitus. D. D.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 48.

Veneza. Estátua em bronze dourado”¹⁰. Na parte inferior, dividida entre os dois lados do desenho: “Junto a São Roque”¹¹. Francisco de Holanda se equivocou na localização da escultura e também exagerou no diminuto tamanho das figuras que se encontram à base da estátua, talvez para exagerar a dimensão monumental da mesma.

A escultura de Donatello que inspirou o *Colleoni* é a *Gattamelata*, feita em 1447 para a cidade de Pádua.



Esquerda. Fig. 114. *Estátua equestre do Colleone, em Veneza*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 40v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Direita. Fig. 115. *Basílica de Santo Antônio, em Pádua*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 35r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A *Gattamelata* de Donatello é a mais clássica das suas esculturas, tanto no tema quanto na forma. Da mesma forma que Verrochio alguns anos mais tarde, é na estátua equestre de Marco Aurélio que ele se inspira. A *Gattamelata* é a primeira estátua equestre grandiosa, monumental do Renascimento. Nela, a figura histórica do *condottiere* Erasmo de Narni é exaltada. Argan descreve-a como uma “imagem antiga, que aparece, faz-se presente e

¹⁰ *Venetii, Statua Aenea aurata*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 48.

¹¹ *Apud Sanc. Rochum*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 48.

passa”¹². Francisco de Holanda desenhou a estátua na parte inferior do mesmo fólio em que está a Basílica de Santo Antônio de Pádua. As legendas que ele colocou no desenho, informam que a escultura é de bronze e num segundo plano ele escreve: “Do Muro e Cava, da Cidade de Pádoa”. É mais um detalhe de estudo de fortificação feito por Francisco de Holanda.

Argan comenta que o *Colleone* tem um interesse mais psicológico que monumental. Ao contrário do *Gattamelata* de Donatello que apresenta uma imagem calma e nobremente comemorativa, no *Colleone* “o cavalo avança no espaço, o comandante se engrandece com a torção, o forte escorço do busto: e no rosto procura-se e exprime-se a “terribilidade” do guerreiro”¹³. O interesse de Francisco de Holanda por Veneza era um reflexo da importância desta cidade para Portugal. Apesar de ter perdido parte da sua importância mercantil em virtude dos descobrimentos portugueses, Veneza ainda era uma grande potência econômica. Aliados a isso, seu caráter cosmopolita e a própria cultura veneziana, símbolos não somente de riqueza, mas também de modernidade, atraíam os olhares de toda a Europa.

Francisco de Holanda desenhou a Basílica de Santo Antônio de Pádua, tal como se fora um cartão postal, com uma vista do exterior do templo. A parte superior do desenho apresenta duas legendas. A primeira, em português diz: “Lembrança de S. António de Pádua”. A segunda em latim: “De Pádua. Basílica de Santo António Lusitano”¹⁴. Mas apesar de se assemelhar a um cartão postal, a motivação religiosa, tal qual nos desenhos das relíquias romanas, é o que move Francisco neste e em outros desenhos com a mesma temática, feitos durante a viagem. Ao que tudo indica, Francisco fez o desenho de memória e se equivocou em diversos detalhes. Mas a devoção religiosa se faz presente em alguns desenhos realizados por Francisco em outros momentos de sua viagem.

Na viagem de ida, Francisco de Holanda esteve em Pisa e lá, desenhou num único fólio o Batistério, o Cemitério, a Catedral e a Torre inclinada (fig. 116). O conjunto foi construído entre os séculos XI e XIII. As informações dadas por Francisco com relação ao conjunto estão divididos em três partes. Ao centro, numa cartela, Francisco coloca: “Este Domo da Cidade de Pisa foi feito na era de 1016. Gamaliel discípulo de S. Paulo, Nicodemos [discípulo] de Christo, e Abadia de Jerusalém, vieram aqui ser sepultados”. No canto esquerdo, está escrito: “Tem a torre de subida de graus 190; a nave dela por dentro são em

¹² ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: De Giotto a Leonardo. Vol. 2. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 189.

¹³ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: De Giotto a Leonardo. Vol. 2. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 259.

¹⁴ *Patavii. ad. Basilicã. Divi. Antoni. Lusi.* HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 45.

torno 110 palmos, e de muro 15. E em cada ordem tem 31 colunas”. As duas inscrições estão em português, no canto direito, Francisco copiou a pedra, ou lápide da fundação escrevendo acima dela “Esta pedra está nesta torre metida”. Na pedra, em latim, “No ano do Senhor de 1174 foi fundado este campanil, no mês de Agosto”¹⁵.



Fig. 116. *Pisa*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 51r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Outra construção religiosa desenhada por Francisco de Holanda foi a Capela da Santa Casa de Loreto (fig. 117). A legenda colocada por Francisco diz: “Celestial Capela da Virgem de Loreto. Assim a situei”¹⁶.

Acreditava-se deste o século XV, que a construção abrigada dentro da capela era a Casa da Virgem de Nazaré, que havia sido transportada por anjos para as margens do mar Adriático no final do século XIII. Essa relíquia, um cubo sem teto, só com paredes, tendo 4,20 metros de altura, 8,80 de comprimento e 3,90 de largura, foi envolvida no século XVI por uma construção em mármore. O projeto arquitetônico era de Bramante, as esculturas e os relevos eram de Andrea Sansovino, Girolamo Lombardi, Raffaello da Montelupo e Bandinelli. Foi essa edícula e as esculturas que Francisco desenhou.

¹⁵ AN. DNI. MCLXXIII. CĀPANILE HOC FUIT FUNDATUM. MSE AUG. HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 58.

¹⁶ *Aeterium Sacellum Virginis Loreti. Sic posui*. HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 58.

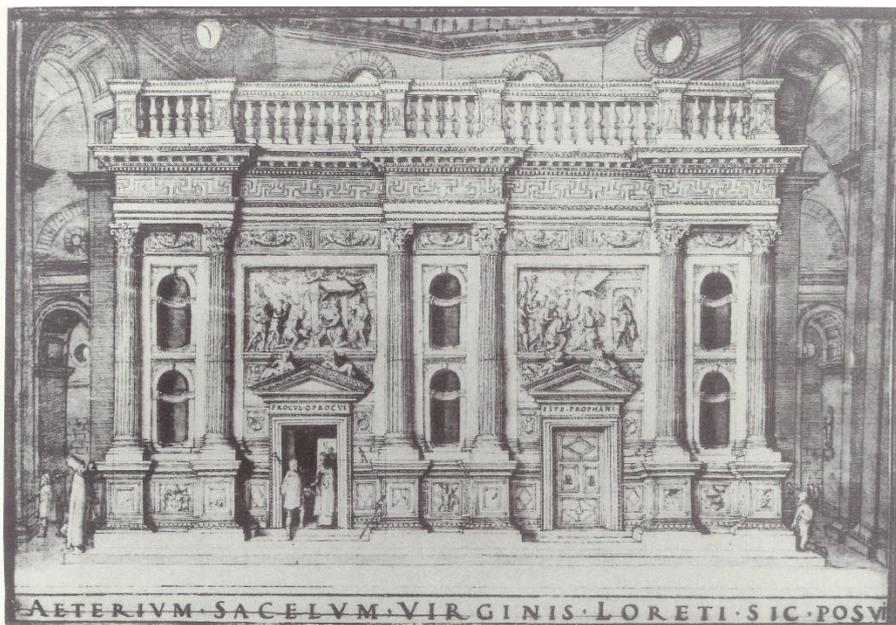


Fig. 117. *Capela da Santa Casa de Loreto*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 51v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Formando um díptico com o fólho da Capela, Francisco de Holanda colocou uma vista da cidade de Loreto (fig. 118). Nesta vista é possível ver o casario, as muralhas que rodeiam a cidade e os torreões da fortaleza. Estes torreões foram mandados construir pelo Papa Leão X. Na ampla e trabalhada faixa desenhada por Francisco na parte inferior, ele escreve: “Santo Templo da Virgem do Loreto. Assim o fiz”¹⁷.



Fig. 118. *A cidade de Loreto (vista geral)*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 52r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

¹⁷ *Almum Templum virginis Loreti. Sic faciebam*. HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 58.

Francisco colocou ainda no seu desenho, parte do Palácio Apostólico dos Pontífices, cujo projeto de Bramante foi executado por Antônio de Sangallo, o jovem. A Basílica gótica, foi feita a pedido do Papa Paulo II, construída pelo arquiteto florentino Giuliano de Maiano entre 1479 e 1483. Sua cúpula foi construída por Giuliano de Sangallo, imitando a cúpula da Santa Maria dei Fiori de Florença. Era no seu interior que se encontrava a Santa Casa de Nazaré.

O relicário de Santa Maria Madalena que ele desenhou no fólio 48v (fig. 119) não existe mais. Se encontrava em Saint Maximin, próximo de Marselha, mas foi destruído nas guerras iconoclastas com os huguenotes. Foi feito na sua viagem de regresso, no verso do teto da *Domus Aurea*.



Fig. 119. *Relicário da cabeça de Santa Maria Madalena*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 48v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Francisco de Holanda deixou poucas construções modernas registradas, principalmente aquelas que poderiam ser consideradas de uso particular, ou privado. A única registrada por ele é a Quinta de Pesaro (fig. 120). Dessa construção Francisco deixa dois desenhos em um único fólio, uma vista externa e outra interna e registra as inscrições dos frisos. Na parte externa, o friso diz: “Para Francisco Maria, Duque de Metauro, ao regressar da guerra, Leonor sua esposa em virtude do seu ânimo edifica esta villa”. Na parte interna a

inscrição traz: “Para sossego do espírito e refúgio da mente, e humana...” Os duques mencionados são Francisco Maria Della Rovere e sua esposa Eleonora Gonzaga. Francisco desenha a fachada principal, com as duas alas avançadas e as duas torres.

Jorge Segurado¹⁸ identifica como sendo de Francisco de Holanda os projetos de quase todas as construções feitas em Portugal durante o reinado de D. João III. Mas credita o anonimato à modéstia de Francisco, que preferia que D. João III recebesse os créditos pelas obras, preferindo o papel humilde de um assessor ou consultor para assuntos arquitetônicos. Mas, sendo real esta atribuição ou não, é inegável a influência deste desenho no Claustro do Convento de Tomar. Se Francisco não trabalhou no projeto, executado por Diogo de Torralva, é possível que este último tenha visto o desenho de Francisco, se inspirando nele.

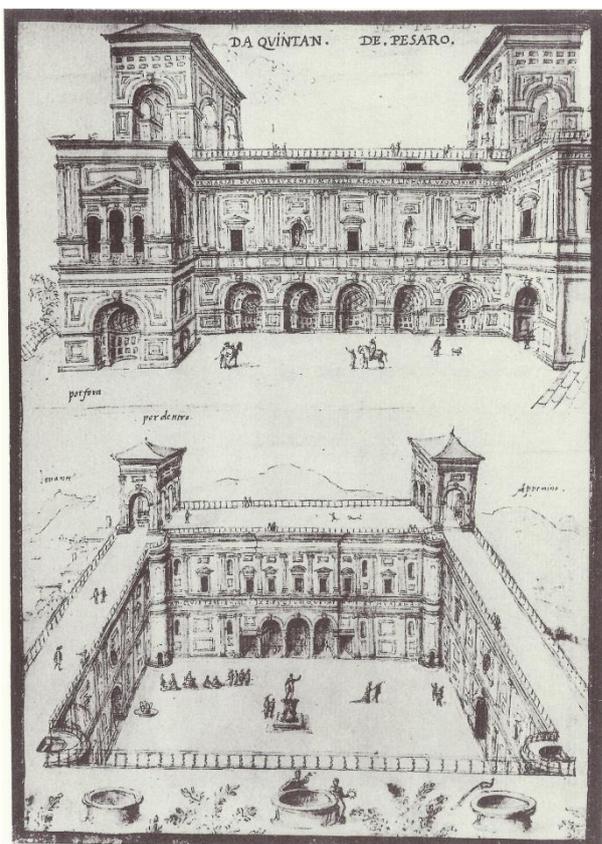


Fig. 120. *Da Quintã de Pesaro (duas vistas)*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 44v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Ainda de interesse religioso, mas mesclado aos interesses humanistas, é o desenho feito em duas páginas onde ele representa numa composição a cascata de Tívoli à direita e um templo romano conhecido como Templo da Sibila à esquerda (fig. 121). Acredita-se que o

¹⁸ Sobre as atribuições de traças arquitetônicas a Francisco de Holanda. Cf. SEGURADO, Jorge. **Francisco D'Ollanda**. Lisboa: Excelsior, 1970.

templo romano era dedicado a Vesta. Era uma construção arquitetônica do final da época republicana, século I a.C. Ainda existia à época em que D. Elias Tormo refez os passos de Francisco, ao editar o *Álbum das Antigualhas*, dez das dezoito colunas que circundavam o edifício.

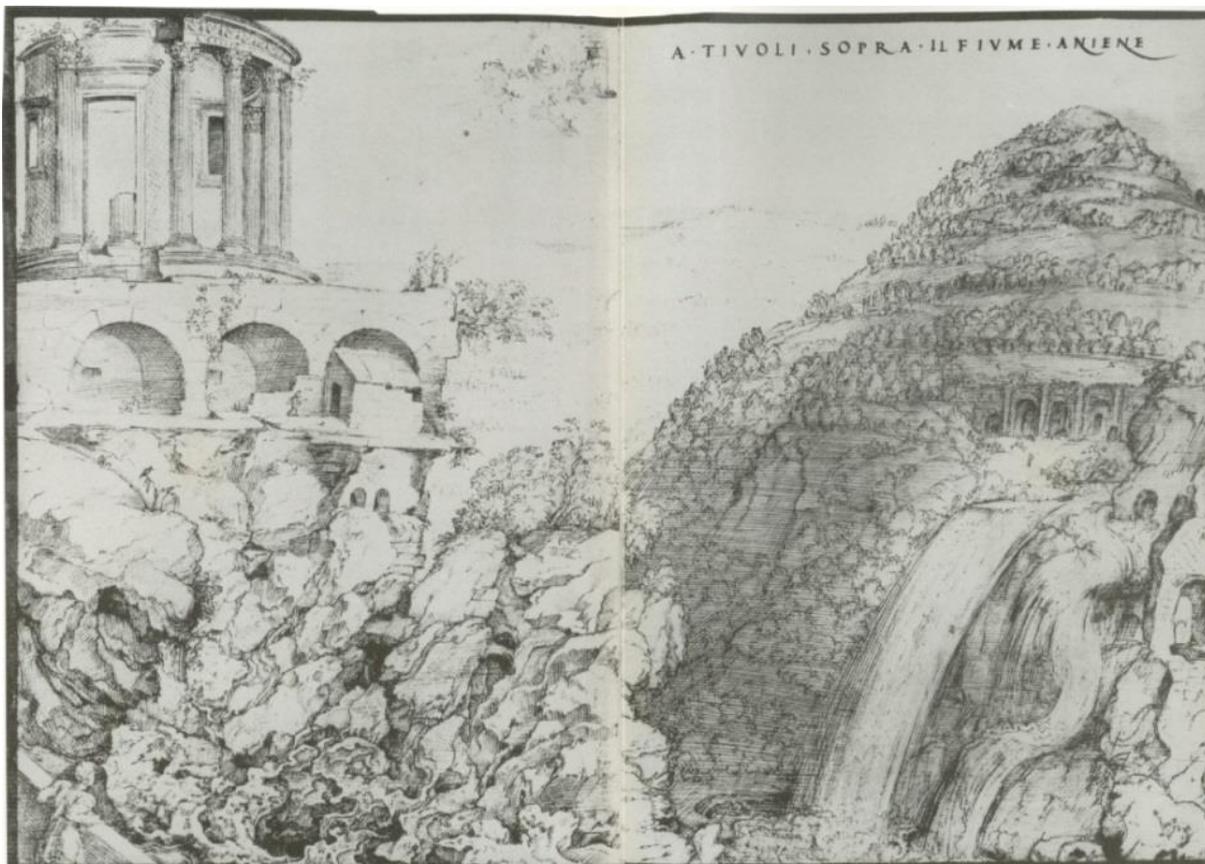


Fig. 121. A cascata de Tívoli. Templo romano e a sibila Tiburtina. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 43/44. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Num esboço ao centro, Francisco de Holanda fez referência à lenda de que teria sido ali que a Sibila Tiburtina havia revelado a Augusto o nascimento do Salvador. No esboço desenhado por Francisco figuram o imperador de joelhos diante da aparição celeste da Virgem com o Menino Jesus, que a Sibila aponta para o imperador.

De interesse estritamente humanista é a paisagem desenhada por Francisco no fólio 49v (fig. 122). Nele, Francisco desenha a fonte de Vaucluse, na Provença. Na legenda, em italiano, apesar de estar em território francês, está escrito: “Rochedo de onde surge o Sorga. Onde Petrarca escreveu *lugar bendito*”. Foi num palácio próximo daquela região, pertencente ao Cardeal Carbassole, que Petrarca conheceu Laura, a grande paixão de sua vida.

D. Elias Tormo, chama a atenção, na descrição que faz deste desenho, para o fato de que a fonte de Vaucluse, onde nasce o rio Sorga, tem a curiosidade de ser o local onde surge um dos maiores mananciais da Europa. O Sorga, apesar de não ter grande extensão, possui um grande volume de água. Tormo situa o interesse de Francisco neste desenho, como sendo também científico e geográfico. Acredito que o interesse de Francisco, era antes de qualquer coisa, o do humanista que devotamente peregrina a um local sagrado. Local este que resume as aspirações amorosas e sonhos do grande estudioso que havia contribuído tanto para o ‘ressurgimento’ da antiguidade. Esta peregrinação à Vaucluse e à região de Avignon contribuiu para reforçar o modelo italianizado da formação cultural de Francisco de Holanda.



Fig. 122. *A fonte de Valclusa, na Provença.* Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Fl. 49v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O que Francisco fez nos últimos desenhos do seu álbum, foi registrar tal como um turista o faria hoje, as curiosidades ou situações mais emocionantes vivenciadas durante a sua viagem. Neste sentido, o caráter desbravador dos portugueses que se lançavam ao desconhecido no além-mar, um caráter de certa forma científico, pode ser atribuído aos últimos desenhos. No fólio 49r (fig. 123) ele desenha na neve, nos Alpes, ele e seus amigos descendo escorregando a montanha. No canto inferior esquerdo está registrado “Do Alpe de Moncinis. O dezer nas Ramaças.” No canto inferior direito se encontra uma pequena aldeia cercada de árvores. A linha sinuosa da descida na montanha mostra seis pessoas, algumas com o que parece ser remos, para auxiliar na direção e condução durante a descida.



Fig. 123. *Passagem do Mont Cenis, nos Alpes*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 49r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

O fólho 50v (Fig. 124) traz um duelo público em Moncalieri, perto de Turim. Francisco escreveu no fólho, Moncalier, em francês, referência ao fato de que, durante a passagem de Francisco por lá, a cidade ainda se encontrava em poder dos franceses, o que ocorreu desde 1536 até 1559. Do lado esquerdo, está levemente esboçado um desenho representando um homem que desenha e o nome 'Francisco'. É um esboço da presença do autor do desenho assistindo ao duelo.

Este desenho foi feito no verso do desenho do Nilo do Vaticano, o que indica que tenha sido executado durante a viagem de retorno. A cena mostra o campo bem marcado e protegido por militares montados. Os padrinhos, ou testemunhas de cada um dos duelistas se encontram dentro da área demarcada. Os arcos colocados nos dois extremos da área demarcada marcam os lugares de onde os contendores aguardavam a autorização dos juízes para que a luta começasse. Não se sabe que duelo foi esse que Francisco presenciou, mas é um interessante registro de uma prática que já não era tão comum no seu tempo.

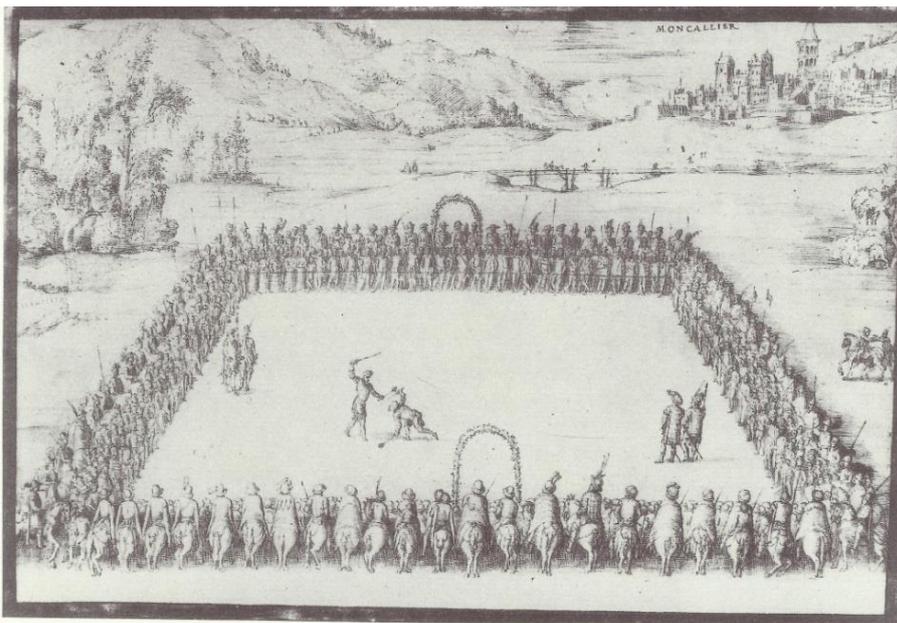


Fig. 124. *Um duelo público em Moncalieri (Piemonte)*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 50v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Os dois últimos desenhos dos quais trataremos estão relacionados a um mesmo evento geológico. O fólio 52v (Fig. 125) traz registrado o Golfo de Pozzuoli.

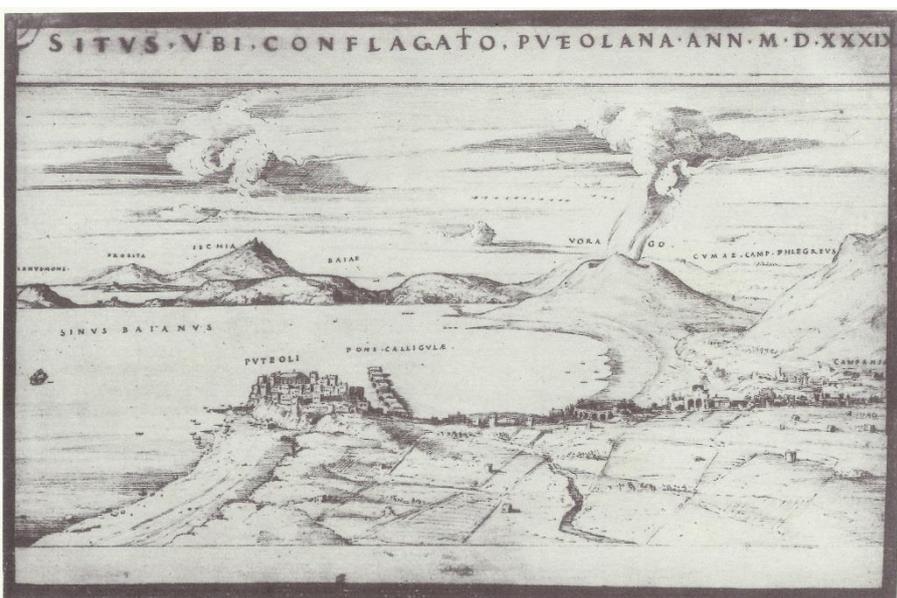


Fig. 125. *Golfo de Pozzuoli, Campos Flégreos*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 52v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Em primeiro plano encontra-se a cidade de Pozzuoli, com o seu porto e as ruínas da cidade clássica. Desta, estão registrados a Ponte de Calígula, com cerca de 15 metros de largura e 372 metros de comprimento, o Anfiteatro dos Flávios, as Termas de Netuno e o Templo de Serapis.

Ao fundo, Francisco de Holanda registrou textualmente Cumas, que não se vê no desenho, as ilhas de Próxida e Ischia e a montanha ainda fumegante onde ele escreve “Vorago”, cratera. Esta região era conhecida como Campos Flégreos, pelos vulcões que existiam na região. Na parte de cima da página Francisco deixou registrada a legenda onde se lê: “Sítio onde se deu a Explosão do ano 1539”¹⁹.

O fólio 53r (fig. 126) que se segue ao anterior, compondo com ele o último díptico claro do álbum, retrata o novo vulcão de Montenuovo. Na legenda do desenho, Francisco fez uma última alusão a Virgílio. Na Eneida, o poeta romano comenta que ali, na região ao norte da cidade de Cumas, havia uma entrada para o inferno. A legenda elucida a imagem: “Nas horrendas faces do Averno, no ano de 1540, no mês de Fevereiro. Tal como eu mesmo vi e tal como me coloquei”²⁰.

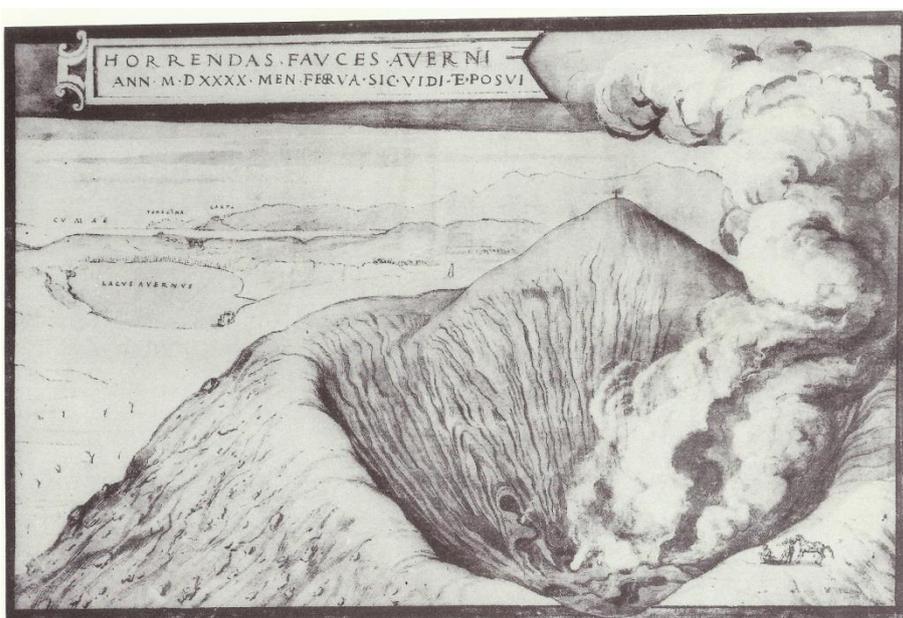


Fig. 126. *O novo vulcão de Montenuovo em 1540*. Francisco de Holanda. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Fl. 53r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

As explosões que deram origem ao novo monte começaram em setembro de 1538. Tormo e Alves comentam que uma forte explosão em 29 de setembro, seguiu-se a fortes e frequentes abalos sísmicos que tiveram origem no dia anterior. Essa explosão, em dois dias deu origem ao novo monte. Depois de uma pequena pausa, ocorreram novas erupções no dia 3 de outubro. No dia 5 de outubro, 24 curiosos que acreditavam que as atividades do vulcão já haviam cessado, foram surpreendidos por uma nova explosão, que levou todos à morte.

¹⁹ *Situs ubi conflagatio Puteolana Anno. 1539*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 58.

²⁰ *Horrendas Fauces Averni. Ann. M.D.XXXX. Mens. Februa. Sic. Vidi et Possui*. HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 59.

Francisco de Holanda escreveu no desenho a localização das cidades de Cumas, Terracina, Gaeta. Desenhou a si próprio no canto direito inferior do desenho, desenhando a sublime manifestação da natureza, enquanto um servo tenta acalmar o cavalo que, assim como o servo, querem sair dali o mais rápido possível.

Os desenhos que foram relacionados nesta última parte representam exatamente as recordações que Francisco guardou de sua viagem. São o registro, não somente dos estudos efetuados, fossem eles a pedido do rei ou do seu irmão o infante D. Luís, mas acima de tudo, os resultados da viagem que ele, ainda jovem, soube aproveitar muito bem. Nos desenhos reunidos no álbum, Francisco encontrou inspiração para todas as obras produzidas ou sonhadas por ele no decorrer da sua vida. E, como bom cortesão, as notícias da viagem, representavam também a modernidade, perseguida por ele durante os meses em que esteve fora de Portugal, principalmente nos modelos artísticos, arquitetônicos, militares e culturais, copiados não só de Roma, mas também de Veneza e dos outros lugares por onde ele transitou.

Reuni neste capítulo as notícias da viagem, pensadas com relação ao que seria interessante Francisco levar para a corte, como os desenhos de indumentária e os de Veneza e Pesaro, mas também as notícias ou curiosidades, se posso definir assim, que Francisco queria guardar para sua vida. Neste sentido, incluo os desenhos de devoção religiosa como Pisa, Loreto e Pádua, e os desenhos de devoção cultural, como aqueles que refletem a linha de pensamento seguida por ele, ou seja a filiação italianizante que se refletem nos desenhos de Vaucluse e do vulcão próximo a Cumas.

Considerações finais

Os relatos pictóricos que Francisco de Holanda reuniu em seu *Álbum das Antigualhas*, dão notícia dos interesses que Francisco alimentou durante sua viagem e das expectativas que ele tinha antes de chegar a Roma. Ele sabia que os caminhos que ele estava percorrendo levavam primeiramente ao Papa Paulo III. A proteção deste, por intercessão de D. Miguel da Silva e por estar a serviço do Cardeal Infante D. Afonso, lhe abriu as portas que ele necessitava atravessar para complementar os estudos que ele vinha desenvolvendo desde os anos mais tenros da sua juventude, junto a seu pai, ainda a serviço do Infante D. Fernando.

Ao transferir-se para a casa do Cardeal Infante, Francisco de Holanda teve a oportunidade de, no fecundo ambiente humanista de Évora, dar vazão aos seus sonhos. Ampliou seus conhecimentos junto aos professores que serviam a D. Afonso, aproveitou a proximidade de Nicolau Chanterene para tomar contato com a nova prática artística que ele estava apresentando em Évora, a de matriz italiana e se deixou contaminar pela paixão de D. Miguel da Silva pelo ambiente romano que este último havia conhecido, durante os anos em que atuou como embaixador português junto a Cúria romana na cidade eterna.

Quando Francisco de Holanda partiu para sua viagem, estava saindo de Portugal a serviço sim do Cardeal Infante D. Afonso, mas também estava aproveitando a oportunidade única que lhe estava sendo oferecida, de ver com seus próprios olhos, visitar e estudar as obras da antiguidade. Maravilhosas ruínas, das quais ele tinha visto uma amostra simples em Portugal, nas memórias fragmentadas do Império Romano que ainda existiam materializadas pelo território luso.

Ao sair de Portugal já tinha tido notícias do projeto de restauração da cidade Roma. Aquele projeto, iniciado vários anos antes com o Papa Nicolau V, havia atingido um outro nível, depois que o Papa Leão X havia incumbido Rafael de Urbino de proteger as antiguidades romanas. O trabalho e as intenções de Rafael, registrados na carta escrita por ele e Baldassare Castiglione ao Papa Leão X, não eram desconhecidos de Francisco. D. Miguel da Silva, amigo de Castiglione, deve ter mostrado ao jovem português uma cópia desta carta, ou pelo menos ter-lhe falado sobre os estudos que Rafael estava desenvolvendo antes da sua morte. Acredito mais, na primeira possibilidade.

Francisco de Holanda sabia do histórico das ruínas romanas, da intenção de mapear essas ruínas produzindo um mapa da cidade de Roma, onde a condição de cada uma das

construções seria registrada. Sabia como as pinturas e estuques encontrados no Coliseu e nas ruínas da *Domus Aurea* haviam contribuído para a criação das grotescas, que desde as duas últimas décadas do século XV, tornaram-se o principal elemento decorativo das *villas* e construções particulares romanas. Sabia, ainda por intermédio de D. Miguel, que os humanistas italianos, muitos deles ligados à Cúria, tinham uma predileção pelos hortos literários, e, antiquários, colecionadores, iniciaram uma tendência de transformarem seus palácios ou residências, para abrigarem as coleções de antiguidades que adquiriram durante vários anos.

Conseguiu organizar, através dos conhecimentos teóricos que já possuía e através da observação das esculturas que encontrou em sua viagem, um repertório imagético, formal, capaz de dar o posicionamento e a dimensão corretas de como construir uma imagem segundo os moldes da antiguidade.

Ao fazer os desenhos das *Alegorias de Roma*, Francisco demonstrou um conhecimento não somente da prática artística, mas também – e principalmente – das discussões que vinham sendo travadas acerca da importância de Roma, da glória do povo e da cidade antigas que poderia ser seguido e imitado pelos seus contemporâneos, mas que haviam sido relegadas a uma condição de abandono e quase esquecimento do seu valor.

Francisco aproveitou a oportunidade da viagem a serviço do seu senhor, o Cardeal Infante, para se aprofundar nos estudos da antiguidade romana, mas também para abrir portas, como a que representava a comitência do Infante D. Luís. Por isso, os desenhos de arquitetura militar, que não eram o primeiro objetivo da viagem, passaram a compor o universo dos seus interesses, já que eram interesses do rei e do Infante.

Até nas incursões que Francisco fez em outras regiões, o interesse pela antiguidade fica patente. Ele passa por Pisa e se encanta pela majestade do conjunto arquitetônico, mas não deixa de prestar atenção no vaso colossal que desde a antiguidade fazia parte do imaginário pisano. Em Barletta, Nápoles e Nice, são os ecos da cultura romana que ele registra.

Não acredito que Francisco tenha trazido de sua viagem somente os desenhos que se encontram hoje reunidos no *Álbum das Antigualhas*, seria até ingenuidade pensar assim. Além disso, é preciso levar em conta que, o Francisco de Holanda que fez os desenhos durante a viagem, não era o mesmo que tantos anos mais tarde, organizou alguns desses desenhos no álbum aqui apresentado. Não estou dizendo que os ideais haviam se alterado, que a antiguidade havia perdido seu encanto, muito pelo contrário. Os textos escritos depois da feitura do álbum, *Da Fábrica que falece* e o *Da ciência do desenho*, atestam que Francisco se

manteve fiel ao culto da antiguidade. Culto este que estava, no entanto, temperado pelas incertezas que a história da sua época lhe apresentava.

Francisco partiu em direção a Roma, buscando a cidade que ele havia imaginado a partir dos relatos de D. Miguel da Silva. É com os olhos deste, que ele peregrina pela cidade. É entre os amigos deste que Francisco circula. São as coleções destes amigos que ele visita. E é o programa artístico de restauração da cidade de Roma, pensado por Rafael e seus colaboradores que ele busca, estuda e cujos resultados sonhou em aplicar em Portugal. Mas é preciso não esquecer que quando Francisco retornou a Portugal, D. Miguel da Silva já havia fugido para a Itália, movido pelas questões políticas e particulares que tornaram sua permanência em Portugal impensável. Uma vez que foi proibido pelo rei o contato de qualquer pessoa da família de D. Miguel com ele, Francisco de Holanda não seria louco de se indispor e correr o risco de cair em desgraça junto à família real fazendo referências a D. Miguel em sua obra literária ou pictórica. Mas sua presença no *Álbum das Antigualhas* é inegável.

O discurso que percebo na leitura do álbum é o do renascimento da Roma antiga sonhado por Rafael. Este é o pensamento inicial declarado por Francisco de Holanda. É atrás da materialização destes estudos que ele vai a Roma. As coleções de arte que ele visita e registra, são em sua quase totalidade pertencentes a religiosos, cardeais, tal como seu protetor à época da viagem, o Cardeal Infante D. Afonso. Francisco aproveita a possibilidade de estudar as coleções de antiguidade, para trazer notícias de como essas coleções eram organizadas, de quais os interesses que os membros da cúria romana possuíam. O que talvez ajudasse o Cardeal Infante a justificar perante a corte seu interesse pela antiguidade. Ou talvez o aproximasse do modo como seus colegas agiam em Roma, caso ele conseguisse autorização de seu irmão para se mudar para aquela cidade.

Volto ao comentário inicial desta tese. Acredito que os desenhos reunidos por Francisco de Holanda no seu *Álbum das Antigualhas*, trazem, como num primeiro impulso, os elementos que num segundo momento, ele reunirá e traduzirá em palavras no seu tratado *Da Pintura Antiga*. O tratado representa sim, a primeira tentativa de organização de uma literatura artística com fins normatizadores segundo uma matriz italiana para Portugal. Mas este tratado é a consequência dos estudos feitos por Francisco durante sua viagem. Estudos materializados nos desenhos produzidos por ele, utilizados em sua vida profissional, seja como possíveis modelos, seja como fonte de inspiração, e reunidos mais tarde no álbum que representaria o resumo de tudo o que se passou naqueles meses em que ele pode se encontrar com o que ele acreditava ser a verdadeira arte.

Referências bibliográficas

- ACKERMAN, James S. **The architecture of Michelangelo**. Penguin Books, London, 1986.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da arte de construir**: tratado de arquitetura e urbanismo. Trad. E org. Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. **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.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **História da arte italiana**: De Giotto a Leonardo. Vol. 2. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **História da arte italiana**: De Michelangelo ao futurismo. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BATTELLI, Guido. **L’Albo dele “Antichità d’Italia” di Francisco de Hollanda**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1939.
- BAXANDALL, Michael. **Giotto and the orators**: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition. New York: Oxford University Press, 1971.
- BEDINI, Silvio A. **The pope’s elephant**. Nashville: J. S. Sanders & Company, 1998.
- BERBARA, Maria. A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi: considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotianas. In: **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005, pp. 103-109. Disponível em: <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=6>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- _____. “Chi lo tene antiquo e chi moderno”: Baco e o Cupido Adormecido de Michelangelo. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 87-102.
- _____. **Considerações sobre as relações entre Portugal e o outro durante o Renascimento**. Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2008/anais.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

_____. **Francisco de Hollanda e a “Teoria Artística” michelangiana.** Anais do II Encontro de História da Arte. IFCH/Unicamp, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/BERBARA,%20Maria%20-%20IIIEHA.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2011.

_____. **“Para enganar a vista exterior”:** um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento. Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. 24 a 28 de setembro de 2007. Florianópolis Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/035.pdf>. Acesso em: 01 out. 2013.

BERBARA, Maria (org). **Renascimento italiano:** Ensaio e traduções. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010.

Bíblia sagrada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1968.

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

BRAUDEL, Fernand. **O modelo italiano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRUSCHI, Arnaldo. Religious Architecture in Renaissance Italy from Brunelleschi to Michelangelo. In: MILLON, Henry A. (org.) **Italian Renaissance Architecture:** from Brunelleschi to Michelangelo. London: Thames and Hudson Ltd., 1996.

BUESCU, Ana Isabel. **D. João III.** Rio de Mouro: Temas e Debates, 2008.

_____. Livros e livrarias de reis e de príncipes entre os séculos XV e XVI. Algumas notas. In: **eHumanista:** Volume 8, 2007 Disponível em: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_08/articles/8%20%20Ana%20Isabel%20Buescu%20Article.pdf. Acesso em: 29 mai. 2015.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia:** (a idade da fábula): Histórias de Deuses e Heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália.** Trad. de Vera Lucia de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

_____. **Il Cicerone.** Guida al godimento delle opere d’arte in Italia. Firenze: Sansoni, 1955

BURY, John. B. **Two notes on Francisco de Holanda.** The Warburg Institute. University of London, 1981.

BYINGTON, Elisa. **O projeto do renascimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CARTER, Brett M. **Defending Renaissance Italy:** the innovative culture of Italian military engineers. Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in the College of Arts and Sciences. Georgia State University, 2013. Disponível em: http://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1064&context=history_theses. Acesso em: 29 jan. 2015.

CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926.

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

CHASTEL, André. **A arte italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DACOS, Nicole. Da liberdade à ordem e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 159-176.

_____. **La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance**. London: The Warburg Institute, 1969.

_____. **Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico**. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

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

_____. **Contribution a la connaissance de Francisco de Hollanda**. Arquivos do Centro Cultural Português, vol. VII. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

_____. **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.

_____. 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.

_____. Un Nouvel Age d'Or: La gloire des portugais à rome sous Jules II et Léon X. In: **Actas do Congresso Internacional Humanismo Português na Época dos Descobrimentos**. Coimbra: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras, 1993.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Antiquité et nouveaux mondes**. A propos de Francisco de Holanda. In: *Revue de l'Art*, v.68, 1985, pp. 55-72. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1985_num_68_1_347513. Acesso em: 23 abr. 2015.

_____. Espoirs et Désespoir de l'Infant D. Luís. *Mare Liberum*. Número 3. 1991. Disponível em: [file:///C:/Users/Rogeria%20Olimpio/Downloads/Deswarte 1991 Espoirs et Desespoir Infant D. Luis.pdf](file:///C:/Users/Rogeria%20Olimpio/Downloads/Deswarte%201991%20Espoirs%20et%20Desespoir%20Infant%20D.%20Luís.pdf). Acesso em: 08 jul. 2015.

_____. Il modello italiano nell'arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **Il Portogallo**. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001.

_____. O Ramo de Ouro e do Saber: F. **OLLANDIVS APOLONI DICAVIT**. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, pp. 269-292.

_____. **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.

_____. The Portuguese in Rome and the Palazzo dei Tribunali. In: LOWE, Kate J. P. **Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance.** Oxford Univ. Press, 2000, pp. 249-264.

DUFFY, Eamon. **Santos e pecadores:** história dos papas. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ETTINGER, Leopold D. & ETTLINGER, Helen S. **Raphael.** Oxford: Phaidon, 1987.

FRANZONI, Cláudio. Rimembranze d'infinite cose: Le collezione rinascimentali di antichità. In: SETTIS, Salvatore (org.). **Memoria dell'antico nell'arte italiana:** L'uso dei classici. Tomo primo. Torino: Giulio Einaudi, 1984, pp. 299-360.

FONSECA, Raphael do Sacramento. "Michael Angelvs Pictor" – retrato de Michelangelo Buonarroti por Francisco de Holanda. **Anais da II Semana de Pesquisa em Artes.** Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Artes. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa2.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

FRANCHINI, A. S. & SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia:** deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GANHO, Maria de Lourdes Sirgado. **O essencial sobre Francisco de Holanda.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

GAURICO, Pomponio. **De sculptura.** Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte.** Trad. Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GÜNTHER, Hubertus. The Renaissance of Antiquity. In: MILLON, Henry A. (org.) **Italian Renaissance Architecture:** from Brunelleschi to Michelangelo. London: Thames and Hudson Ltd., 1996.

HEYDENREICH, Ludwig H. **Arquitetura na Itália:** 1400-1500. Trad. Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

_____. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: Elias Tormo, 1940.

_____. **Da pintura antiga.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984.

_____. **Da pintura antiga.** Introdução e notas de Angel González Garcia. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

_____. **Da ciência do desenho.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____. **Da fábrica que falece à cidade de Lisboa.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____. **Diálogos em Roma.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984.

_____. **Do tirar polo natural.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984.

_____. **Do tirar pelo natural.** Organização, apresentação e comentário Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

HOPE, Charles. Art treatises and their functions, from Lancelotti to Scaramuccia. In: MOREIRA, Rafael & RODRIGUES, Ana Duarte (coord.). **Tratados de arte em Portugal.** Lisboa: Scribe, 2011, pp. 11-20.

LASSUS, Jean. **Cristandade Clássica e Bizantina.** Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações: 1978.

LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália 1500-1600.** Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LOUSA, Maria Teresa. **Francisco de Holanda: Ecos do Classicismo em Portugal.** Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. Mestrado em Teorias da Arte, 2004.

_____. **Francisco de Holanda e a ascensão do pintor.** Tese de doutorado. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. Doutorado em Ciências da Arte, 2013.

KING, Ross. **Michelangelo e o teto do papa.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

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

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACIEL, M. Justino. Os tratados pré-vitruvianos de arquitectura. In: MOREIRA, Rafael & RODRIGUES, Ana Duarte (coord.). **Tratados de arte em Portugal.** Lisboa: Scribe, 2011, pp. 43-50.

MANETTI, Antonio di Tuccio. **Novela do grasso entalhador. Vida de Filippo Brunelleschi.** Introdução, tradução e notas: Patrícia D. Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MARTINDALE, Andrew. **O Renascimento.** Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações: 1978.

MARTINS, Fausto Sanches. **Sob o mecenato de D. Miguel da Silva, Vasco Fernandes transformou a catedral de Viseu na “Secunda Roma”**. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4845.pdf>. Acesso em: 30 out. 2014.

MATOS, Jorge de. **O pintor Francisco de Holanda e as armas do Prior do Crato: uma reflexão epistolográfica**. Separata de Tabardo. Nº 1. Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos. Lisboa: Universidade Lusíada – Livraria Bizantina, 2002.

MOREAU, Filipe Eduardo. **Arquitetura militar em Salvador da Bahia: Séculos XVI a XVIII**. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação da FAU-USP. Área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://fortalezas.org/midias/arquivos/2457.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2015.

MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius: Pedro Nunes em 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael & RODRIGUES, Ana Duarte (coord.). **Tratados de arte em Portugal**. Lisboa: Scribe, 2011, pp. 51-62.

_____. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: **Sintria I-II**(1982-83), pp. 619-692.

MOREIRA, Rafael & RODRIGUES, Ana Duarte (coord.). **Tratados de arte em Portugal**. Lisboa: Scribe, 2011.

NÉRET, Gilles. **Miguel Ângelo**. Köln: Taschen, 2005.

NESSELRATH, Arnold. I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia. In: SETTIS, Salvatore. **Memoria dell’antico nell’arte italiana**. Tomo terzo. Dalla tradizione all’archeologia. Torino: Einaudi, 1986.

_____. Il Pantheon. In: FIORE, Francesco Paolo (org.). **La Roma di Leon Battista Alberti: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell’antico nella città del Quattrocento**. Milano: Skira, 2005, pp. 190-198.

NESSELRATH, Christiane Denker. Il Colosseo. In: FIORE, Francesco Paolo (org.). **La Roma di Leon Battista Alberti: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell’antico nella città del Quattrocento**. Milano: Skira, 2005, pp. 202-207.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. **Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico**. Lisboa: João Romano Torres. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/dicionario/>. Acesso em: Jun. 2014.

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.

PERRIG, Alexander. Do desenho e da educação elementar artística nos séculos XIII a XVI. In: **A Arte da Renascença Italiana: Arquitectura. Escultura. Pintura. Desenho**. Madrid: Könnemann, 2000.

PINHO, Sebastião Tavares de. Aires Barbosa, Professor, pedagogo, filólogo e poeta. In:

PANTANI, Italo; MIRANDA, Margarida & MANSOP, Henrique (coord.). **Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista**. Humanitas Supplementum, Coimbra: Jan. 2014. Pp. 81-96.

PINELLI, Antonio. **La storia dell'arte**: Istruzioni per l'uso. Roma: Laterza, 2009.

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

RAFAEL. **Cartas sobre arquitetura**. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Trad. Luciano Migliaccio, Letícia Matins de Andrade e Maria Luiza Zanatta. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2010.

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos**: Caracteres y origen. Madrid: Visor, 1987.

RODRIGUES, Ana Duarte. The circulation of Art Treatises in Portugal between the XV and the XVIII centuries: some methodological questions. In: MOREIRA, Rafael & RODRIGUES, Ana Duarte (coord.). **Tratados de arte em Portugal**. Lisboa: Scribe, 2011, pp. 21-42.

RODRIGUES, Dalila. **A pintura num século de exceção**: 1450-1550. Coleção Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX. Porto: Fubu Editores, 2009.

SÁ, A. Moreira. **Humanistas portugueses em Itália**. Subsídios para o estudo de Frei Gomes de Lisboa, dos dois Luíses Teixeiras, de João de Barros e de Henrique Caiado. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

SANTOS, Reinaldo dos. **“Os desenhos” de Francisco de Holanda**: Comentário crítico à edição espanhola. Separata do boletim nº 11 da Academia Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1942.

SCHLOSSER-MAGNINO, Julius. **La letteratura artistica**: Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna. Firenze: La Nuova Italia, 2000.

SEGURADO, Jorge. **Francisco D'Ollanda**. Lisboa: Excelsior, 1970.

_____. **Sobre Francisco D'Ollanda**. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista e proto-barroca**. Coleção Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX. Porto: Fubu Editores, 2009.

_____. **História da arte em Portugal**: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620). Lisboa: Presença, 2001.

SOUZA, A. D. de Castro e. **Vida de Francisco de Ollanda**: Illuminador, e architecto portuguez, que floresceo no decimo sexto século. Lisboa: Typographia da Viúva Coelho e Comp., 1844.

_____. **Resumo histórico da vida de Francisco de Hollanda**. Architecto civil, iluminador, pintor e escritor. Recitado na Associação dos Architectos Civis Portuguezes. Lisboa: Typographia Portugueza, 1869.

SOUZA, Maria Luiza Zanatta de. **Um novo olhar sobre “Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa”**. Francisco de Holanda 1571. Tese de doutoramento apresentada ao programa de pós graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

STRONG, Donald E. **Antiguidade clássica**. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações: 1978.

TATA, Michela. Il Settizonio. In: FIORE, Francesco Paolo (org.). **La Roma di Leon Battista Alberti**: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento. Milano: Skira, 2005, pp. 210-212.

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

VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Edizione del 1568 edita a Firenze per i tipi della Giunti. Grandi Tascabili Economici Newton collana "I mammut" n. 4. Newton Compton Editori, 1997. 1ª edizione elettronica del: 26 settembre 2002. Disponível em: <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>. Acesso em 14 mai. 2015.

VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda**: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.

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.

VITRUVIUS POLLIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WARNKE, Martin. **O Artista da Corte**: Os Antecedentes dos Artistas Modernos. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WITTKOWER, Rudolf. **Architectural Principles**: in the Age of Humanism. New York: W. W. Norton & Company, 1971.

WÖLFFLIN, Heinrich. **A arte clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Anexo I

Ordem em que as imagens aparecem no álbum.

- 1r. *Portada do álbum.*
- 1v. *Retrato do Papa Paulo III.*
- 2r. *Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti.*
- 2v. *Estudos de indumentária feminina I.*
- 3r. *Estudos de indumentária feminina II.*
- 3v. *Roma Imperial ou Roma Triunfante.*
- 4r. *Roma caída de sua grandeza ou Roma desfeita.*
- 4v. *Título da Cruz de Cristo.*
- 5r. *Coluna Salomônica no Vaticano.*
- 5v. *Anfiteatro Romano ou Coliseu dos Flávios.*
- 6r. *Templo do Panteão de Agripa.*
- 6v. *Coluna de Trajano.*
- 7r. *Coluna Antonina de Marco Aurélio.*
- 7v. *Estátua equestre de Marco Aurélio.*
- 8r. *Estátua colossal de imperador (cristão?). Em Barletta.*
- 8v. *Estátua de Cleópatra (Ariadna abandonada).*
- 9r. *Estátua de Apolo no Belvedere.*
- 9v. *Grupo escultórico Laocoonte e seus filhos.*
- 10r. *Estátua de mulher. Urânia Farnese.*
- 10v. *Dióscuros do Quirinal, Castor.*
- 11r. *Dióscuros do Quirinal, Polux.*
- 10/11. *Girândola do Castelo de Sant'Ângelo.*
- 11v. *Alegoria (Sibila Eritreia de Miguel Ângelo).*
- 12r. *Alegoria da Caridade.*
- 12v. *Ninfa caçadora.*
- 13r. *Hércules e o touro de Creta.*
- 13v. *Pintura parietal da Domus Aurea de Nero I.*
- 14r. *Pintura parietal da Domus Aurea de Nero II.*

- 14v. *Troféus ditos de Caio Mario I.*
- 15r. *Troféus ditos de Caio Mario II.*
- 15v. *Máscaras trágicas, no Belvedere I.*
- 16r. *Máscaras trágicas, no Belvedere II.*
- 16v. *Dois leões egípcios, estudos de calçado clássico, ou sandálias.*
- 17r. *Cabeça de leão, busto de Azene ou Minerva, baixo relevo Ícaro e o deus Baco.*
- 17v. *Cabeça de Marte. Estátua de Eros.*
- 18r. *Grupo de guerreiro salvando o cadáver de um herói. Pasquim.*
- 18v. *Arco dos cambistas, dedicado a Septímio Severo.*
- 19r. *Arco de triunfo de Constantino.*
- 19v. *Nicchione del Belvedere, de Bramante.*
- 20r. *Arco de Tito, rotunda do templo.*
- 20v. *Ruínas de Monte Cavallo ou Quirinal.*
- 21r. *Ordem arquitetônica do tepidário das Termas de Diocleciano.*
- 21v. *Planta do Templo de Baco.*
- 22r. *Interior do Templo de Baco.*
- 22v. *Colunata do Templo de Saturno.*
- 23r. *Septizonium de Septímio Severo.*
- 23v. *Vaso colossal de mármore com relevos, em Pisa.*
- 24r. *Fogão, lareira ou chaminé monumental.*
- 24v. *Forum Romano.*
- 25r. *Templo da Paz.*
- 25v. *Três relevos históricos das gestas de Marco Aurélio.*
- 26r. *Cabeça de Juno, agrupamento de esculturas no Jardim Cesi.*
- 26v. *Edícula com Pinna, no Vaticano.*
- 27r. *Estátua de Marte (ou Ares) vingador.*
- 27v. *Mosaicos da cúpula do Templo de Baco. “Sepulcro de Baco” em pórfiro, com relevos.*
- 28r. *Estátua de Mársias suspenso.*
- 28v. *Estátua de Dafnis, ou Olimpo (duplo estudo); de Vênus Knídia; de menino cavalgando sobre um monstro marinho.*
- 29r. *Estátua de Mercúrio. Sandálias de Imperador.*
- 29v. *Boca da verdade, estátua do Spinário.*
- 30r. *Fragmentos de estátuas colossais de imperadores.*

- 30v. *Vaso colossal de mármore, em Roma.*
- 31r. *Vênus Knidia, ao sair do banho.*
- 31v. *O Elefante Annone, de Rafael.*
- 32r. *Grotescas das Loggie de Rafael no Vaticano.*
- 32v. *Fonte de Villa Médicis, ou Villa Madama.*
- 33r. *Dois cavaleiros romanos.*
- 33v. *Gruta, ou fonte, da ninfa Egéria.*
- 34r. *Gruta, ou fonte, monumental. Sem nome.*
- 34v. *Gruta, ou túnel, de Posílipo, junto de Nápoles.*
- 35r. *Basílica de Santo Antônio, em Pádua.*
- 35v. *Três desenhos das Muralhas de Ferrara.*
- 36r. *Terracina (Pisco Montano). Via Appia.*
- 36v. *Desenhos das fortificações da cidade de Pesaro.*
- 37r. *Fortaleza de Nice. Porto de Villa Franca de Nice.*
- 37v. *Fortaleza da cidade de Sarzana, perto de Gênova.*
- 38r. *Fortificações de Gaeta.*
- 38v. *Castelo de Spoleto (La Rocca).*
- 39r. *Fortaleza de Cívita-Castellana.*
- 39v. *Torre do relógio, em Veneza.*
- 40r. *O duque Pietro Lando.*
- 40v. *Estátua equestre do Colleone, em Veneza.*
- 41r. *O arsenal de Veneza.*
- 41v. *O canal do rio Timavo.*
- 42/43. *A loggeta de Veneza.*
- 42r. *Fortificações de São Sebastião em Guipúscoa. Fuenterrabia.*
- 42v. *Castelos do milanesado, moinhos de Toulouse.*
- 43/44. *A cascata de Tívoli. Templo romano e a sibila Tiburtina.*
- 43r. *Os cavalos de São Marcos, em Veneza, porta de São Marcos.*
- 43v. *Fortaleza de Salssas e Vista de Orvieto.*
- 44r. *O poço de São Patrício, em Orvieto.*
- 44v. *Da Quintã de Pesaro (duas vistas).*
- 45/46. *Reconstituição do Mausoléu de Artemísia.*
- 45r. *Fortaleza de San Telmo, em Nápoles.*
- 45v. *Templo dos Dióscuros em Nápoles.*

- 46r. *Porta (ou janela) de ordem dórica.*
- 46v. *Uma porta (ou janela) de ordem jônica.*
- 47/48. *Teto da sala dourada da Domus Aurea de Nero.*
- 47r. *Porta (ou janela) jônica em Gênova.*
- 47v. *Porta rústica-coríntia de fortaleza.*
- 48r. *Arco de Trajano em Ancona.*
- 48v. *Relicário da cabeça de Santa Maria Madalena.*
- 49r. *Passagem do Mont Cenis, nos Alpes.*
- 49v. *A fonte de Valclusa, na Provença.*
- 50r. *Escultura do rio Nilo, no Vaticano.*
- 50v. *Um duelo público em Moncalieri (Piemonte).*
- 51r. *Pisa.*
- 51v. *Capela da Santa Casa de Loreto.*
- 52r. *A cidade de Loreto (vista geral).*
- 52v. *Golfo de Pozzuoli, Campos Flégreos.*
- 53r. *O novo vulcão de Montenuovo em 1540.*
- 53v. *Fortaleza de Castel Nuovo, em Nápoles.*
- 54r. *Uma galeria do Palácio Valle Caprânica, em Roma.*
- 54v. *O anfiteatro de Nimes.*

2v



3r



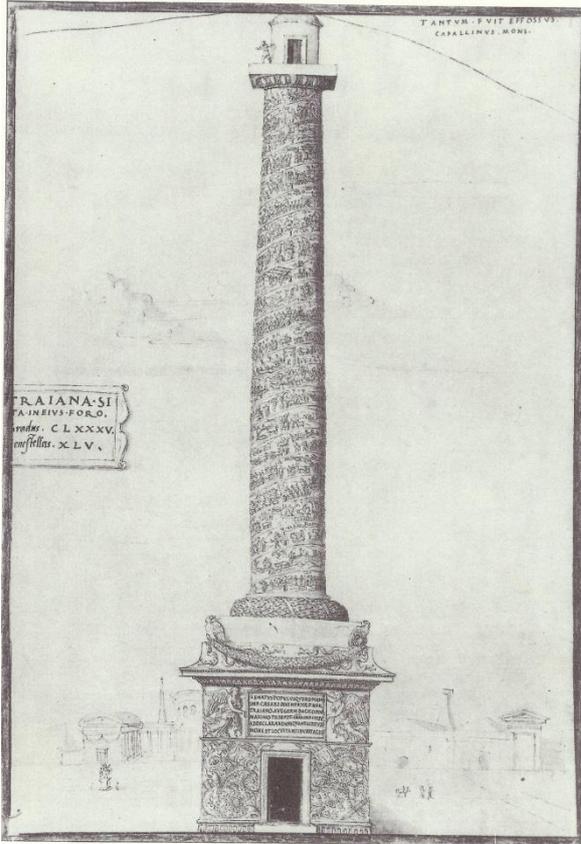
3v



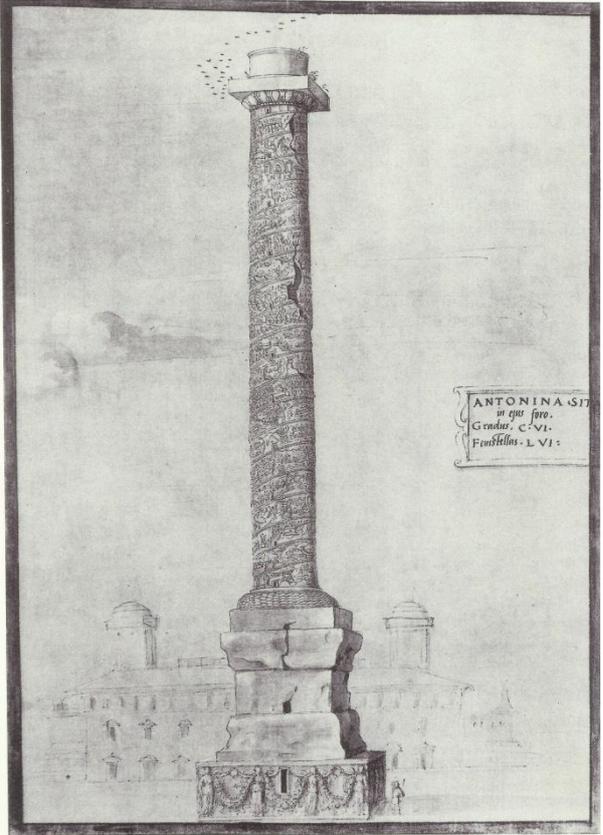
4r



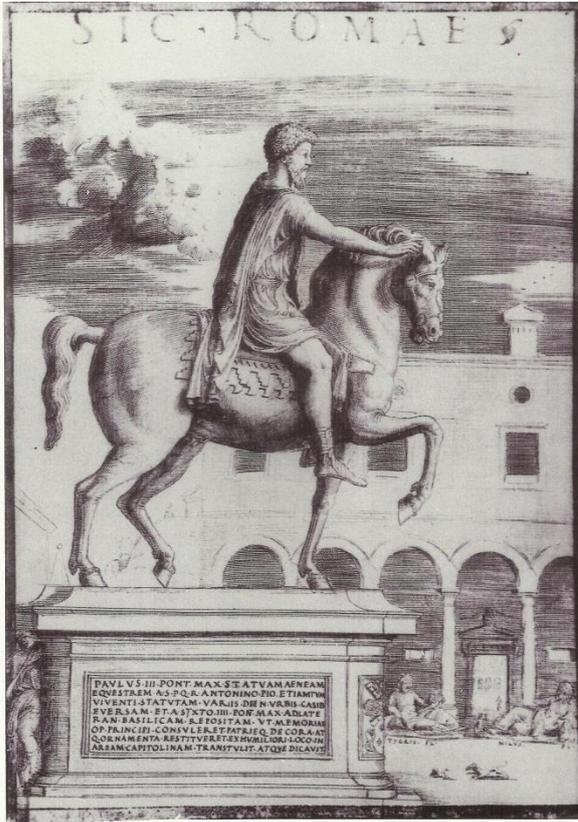
6v



7r



7v



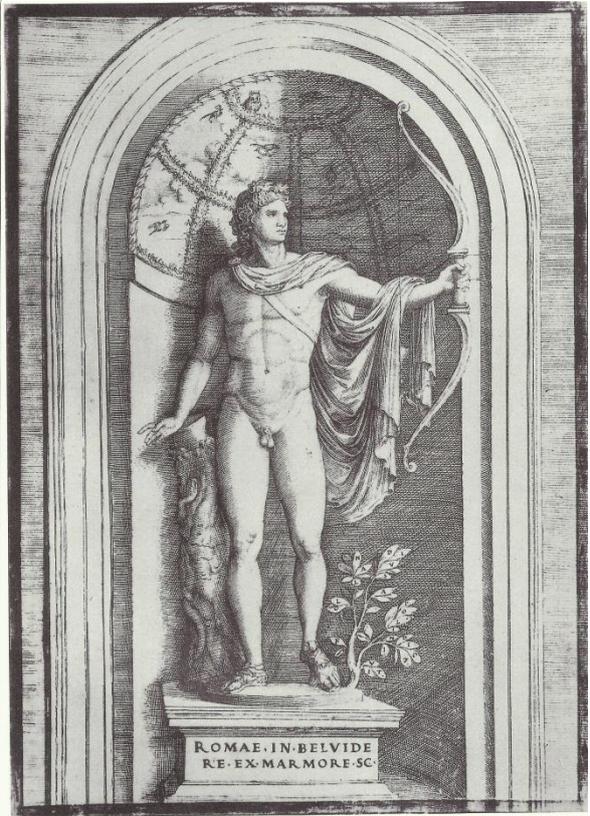
8r



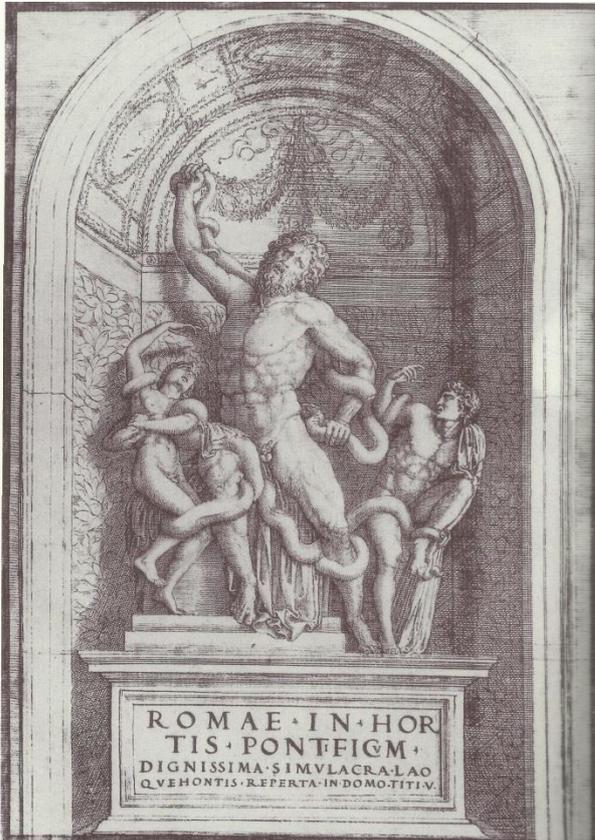
8v



9r



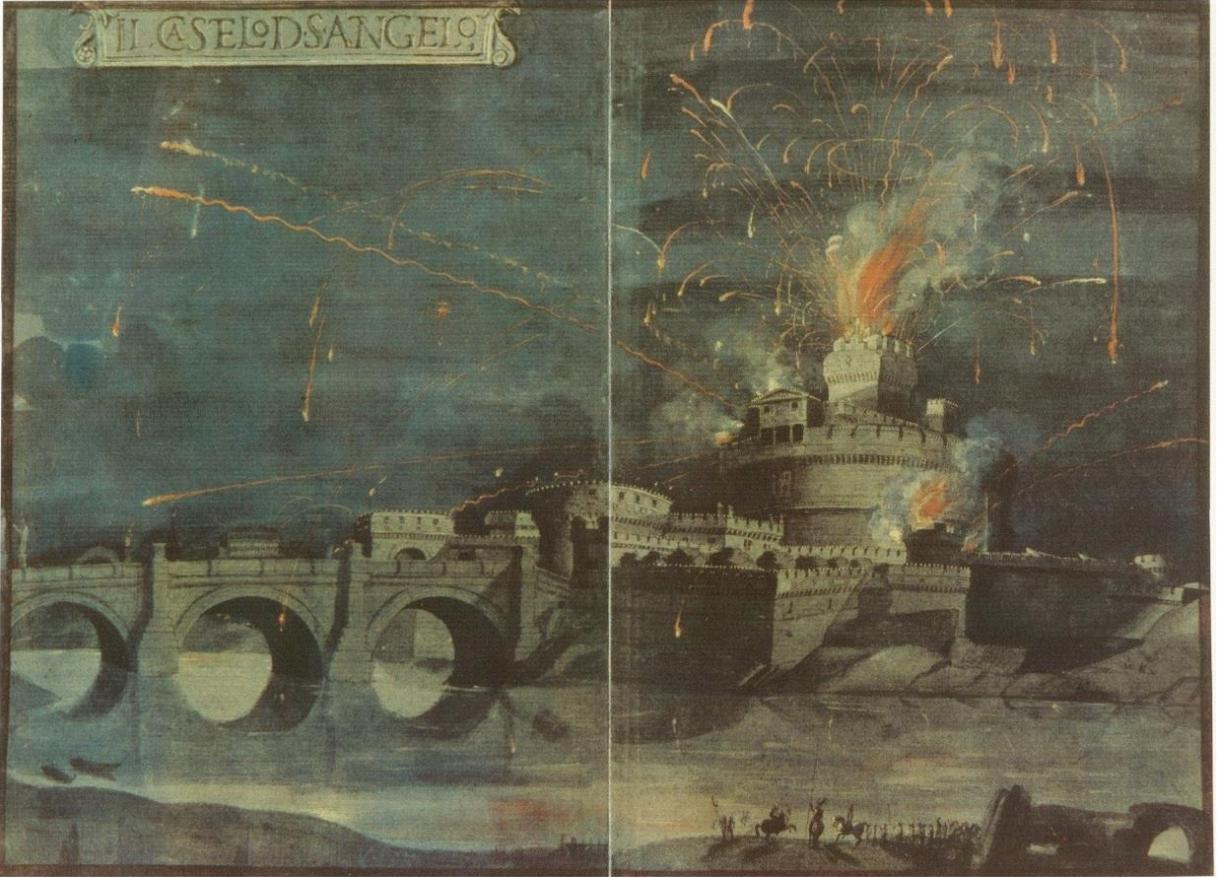
9v



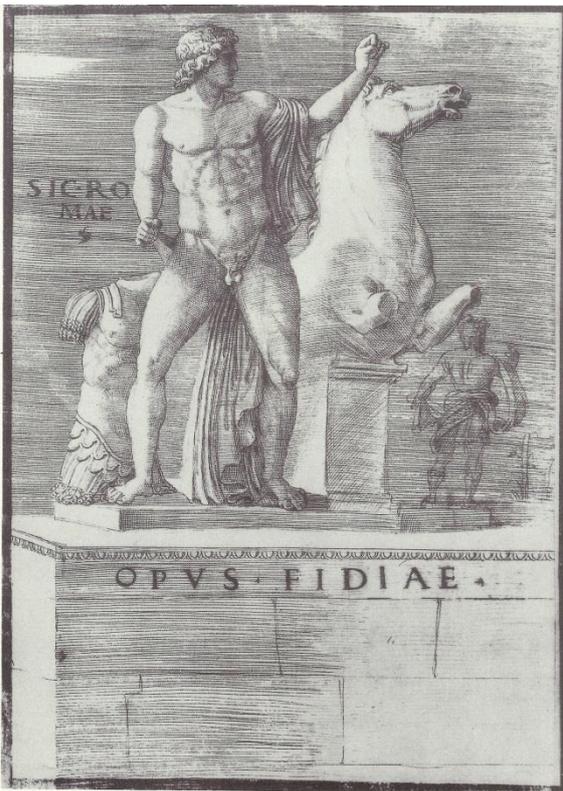
10r



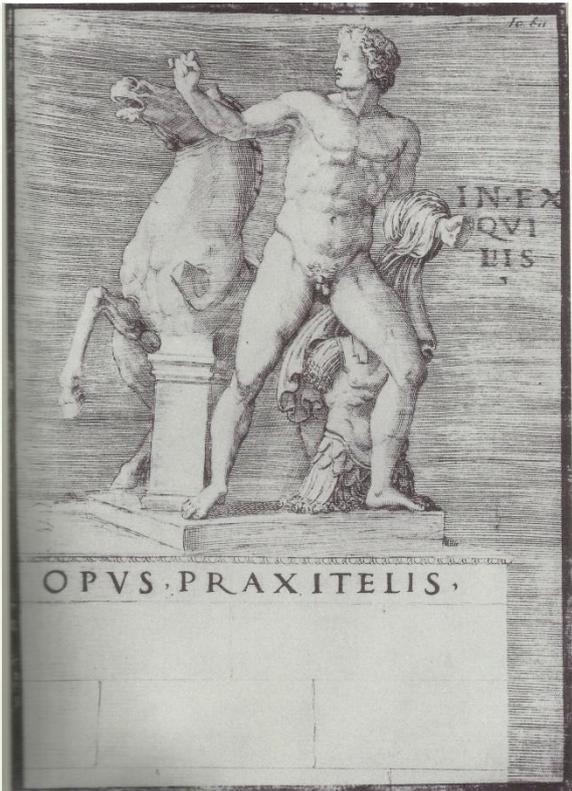
10/11



10v



11r



11v



12r



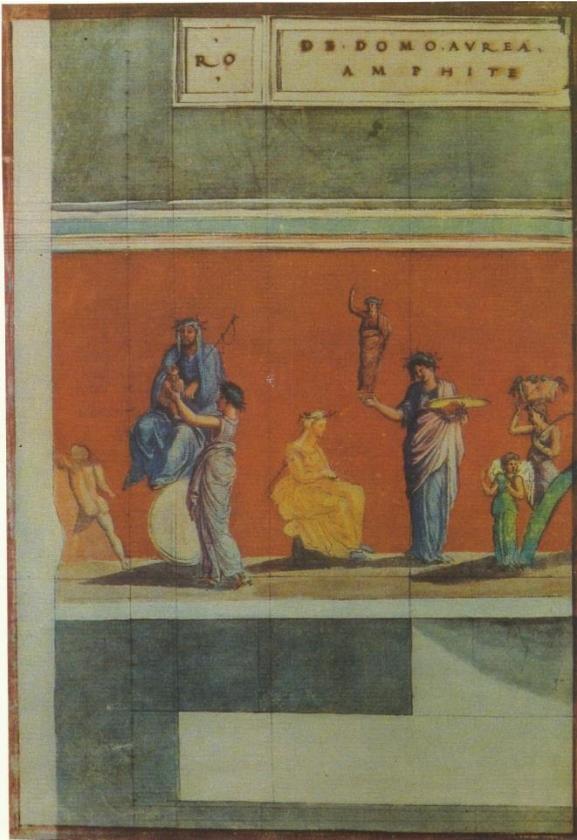
12v



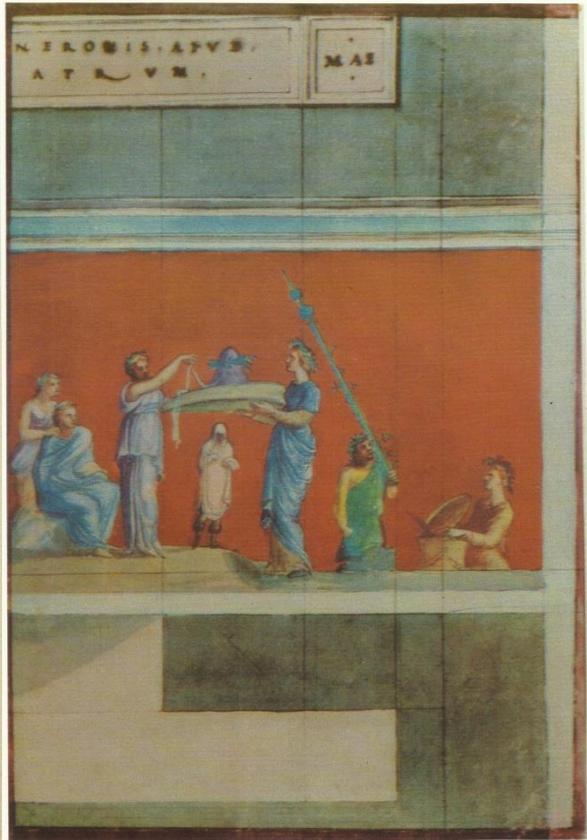
13r



13v



14r



14v



15r



TROPHAEA C. MARII, SIC. RO DE TRIUMPHO CIMBRI

MAE. EX MARMORE. SCVLTA. CO. ERRECTA

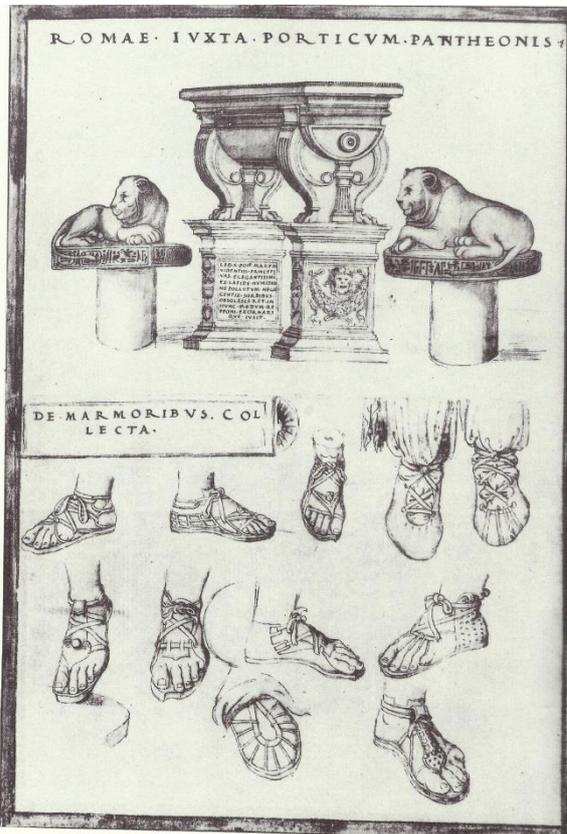
15v



16r



16v



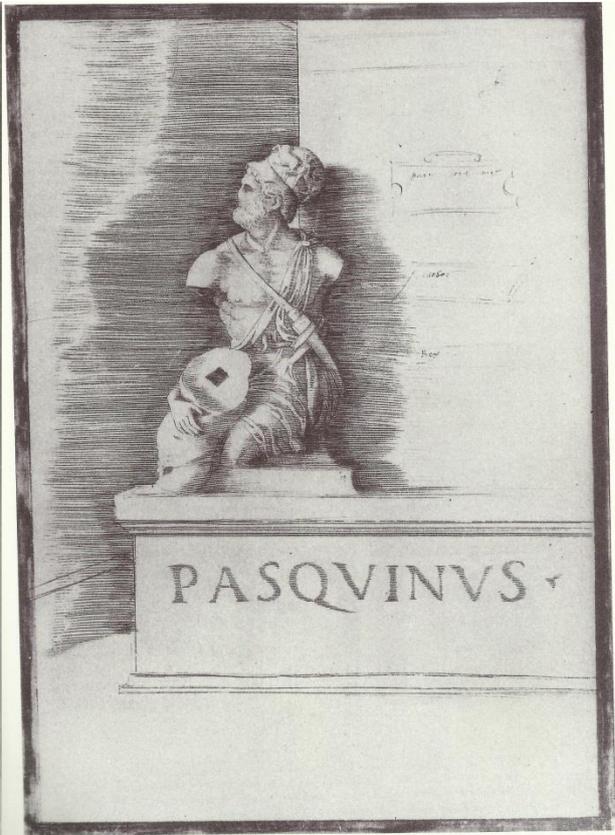
17r



17v



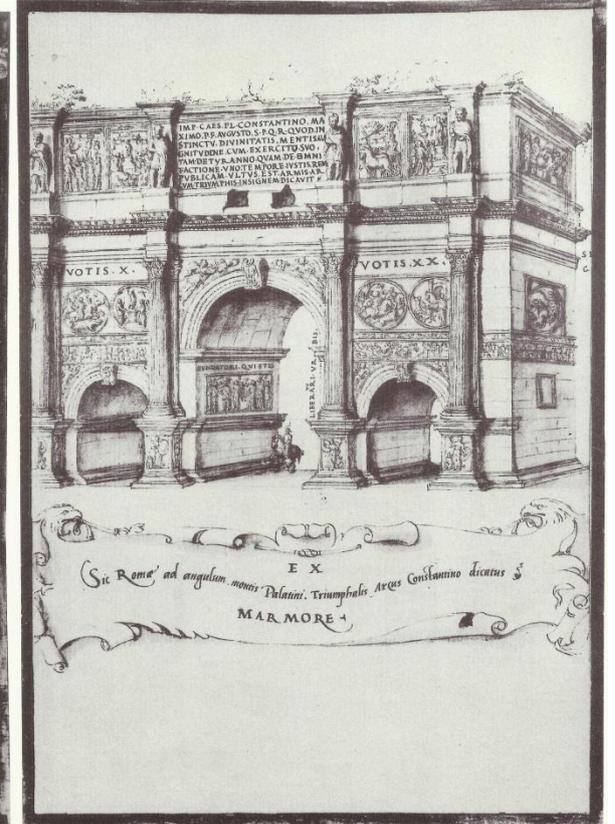
18r



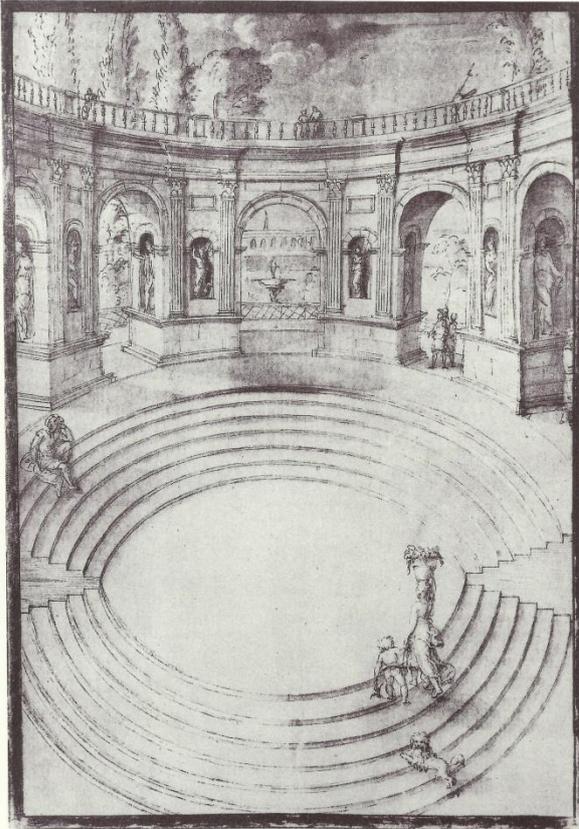
18v



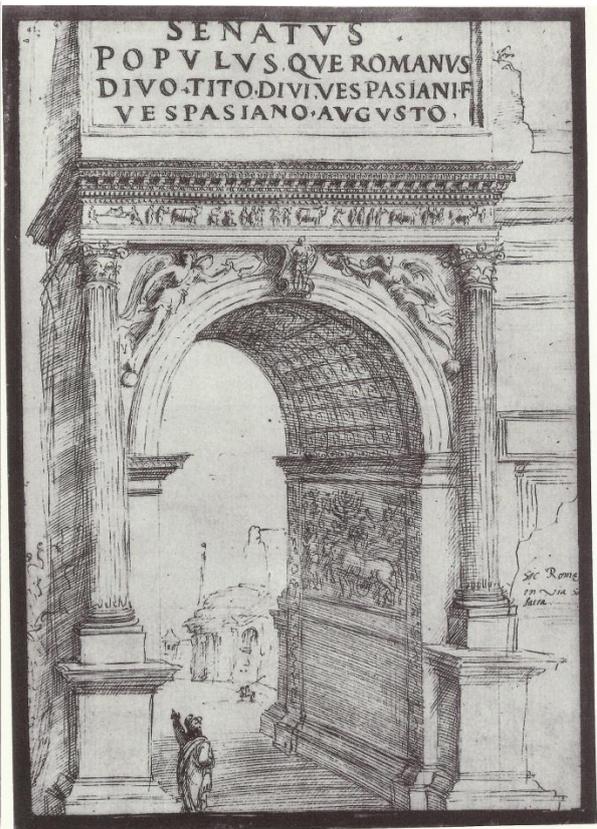
19r



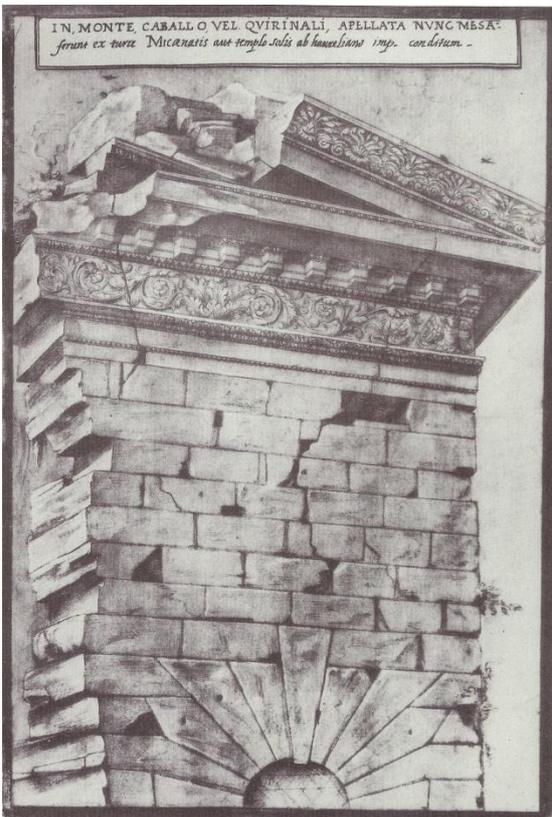
19v



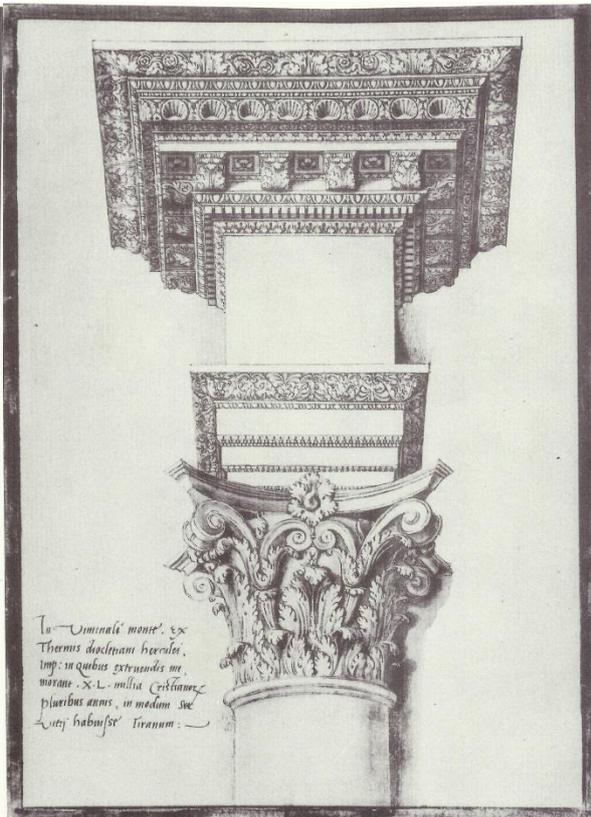
20r



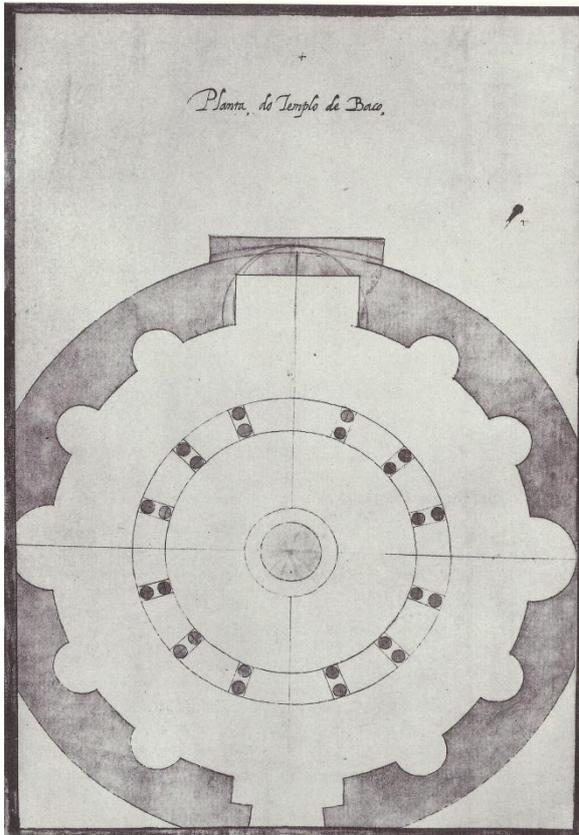
20v



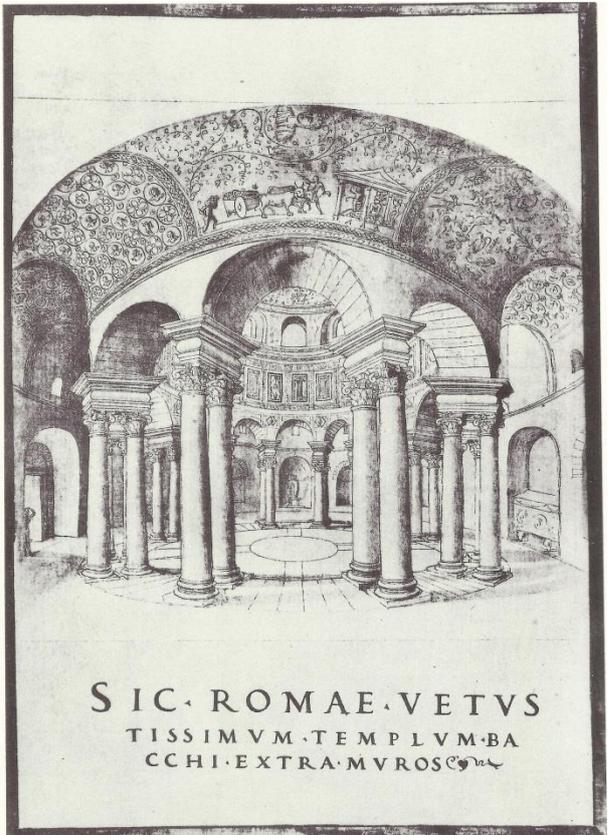
21r



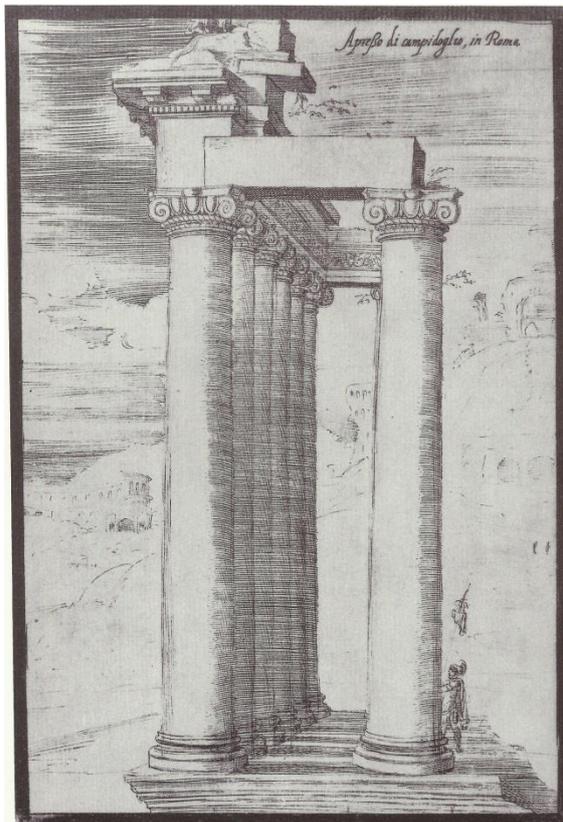
21v



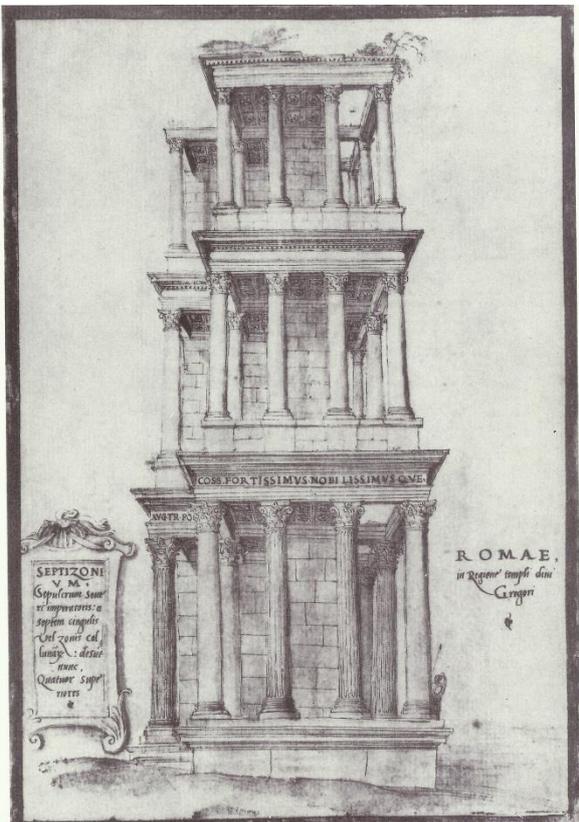
22r



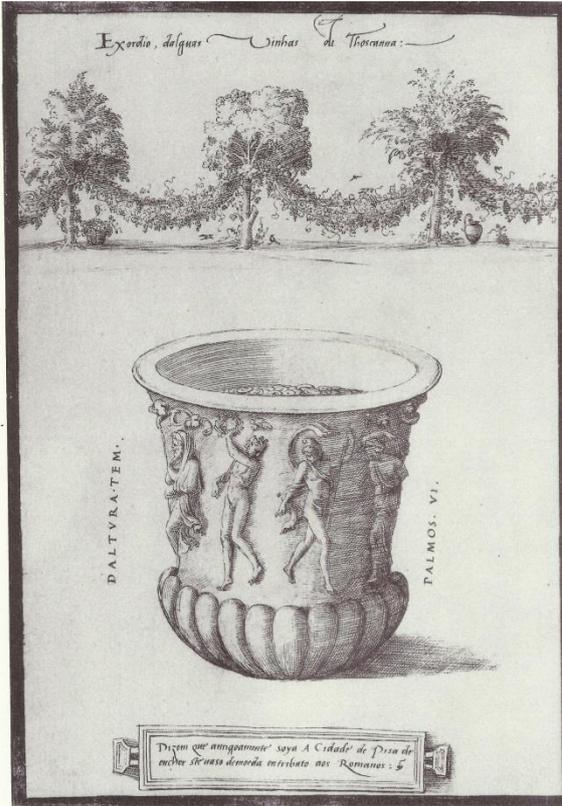
22v



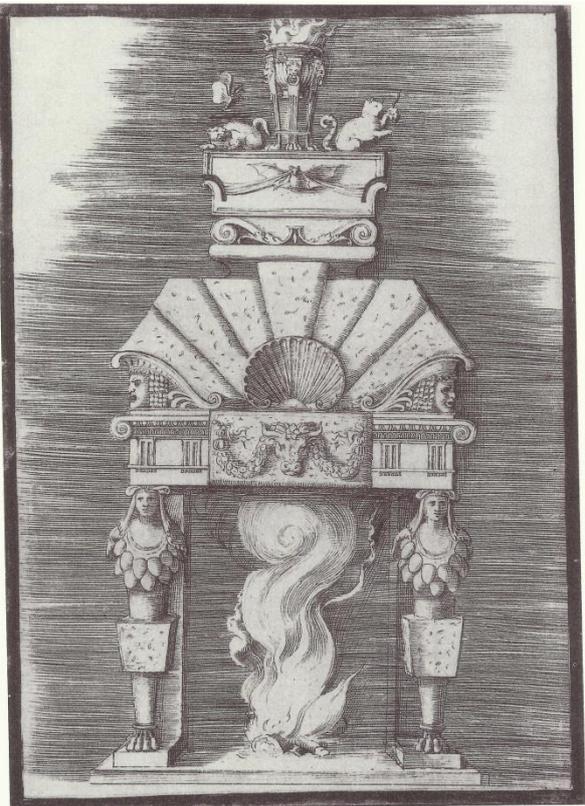
23r



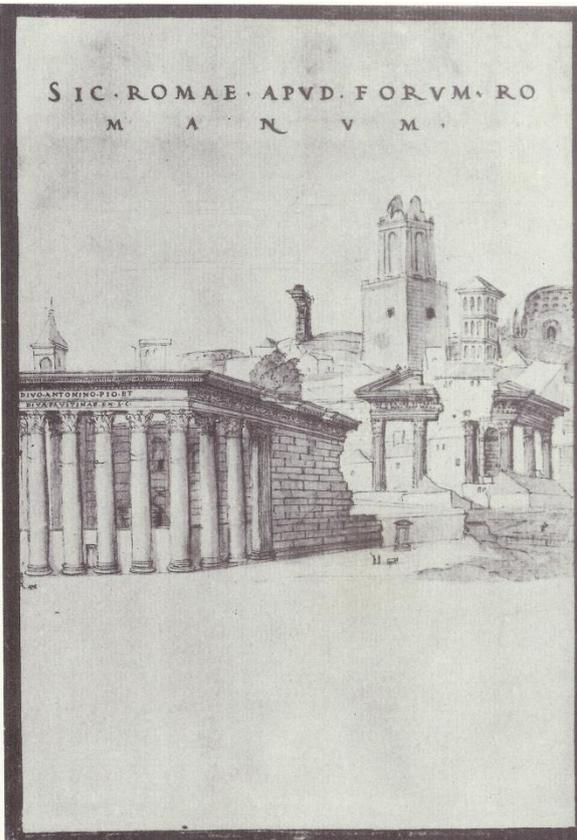
23v



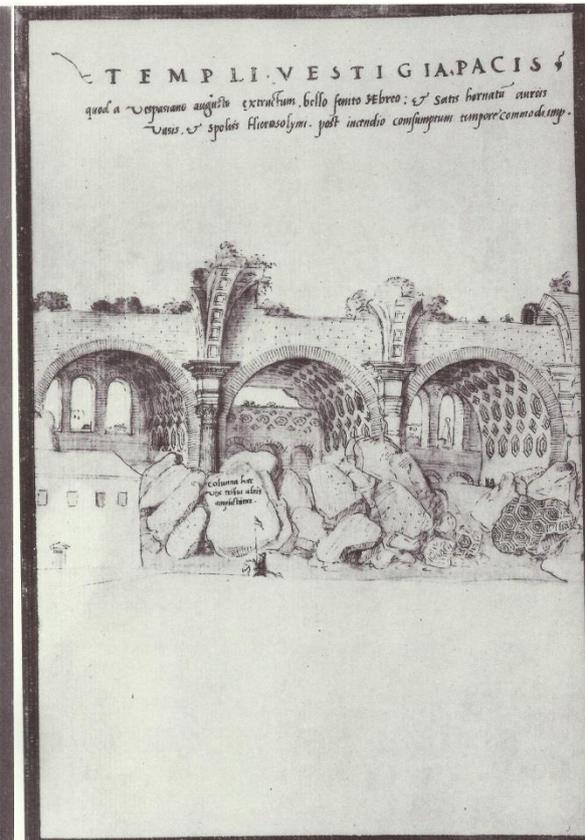
24r



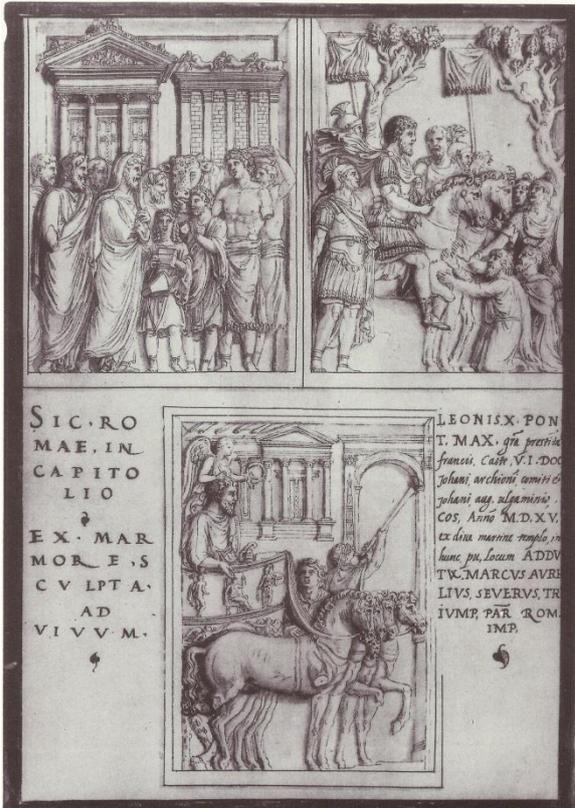
24v



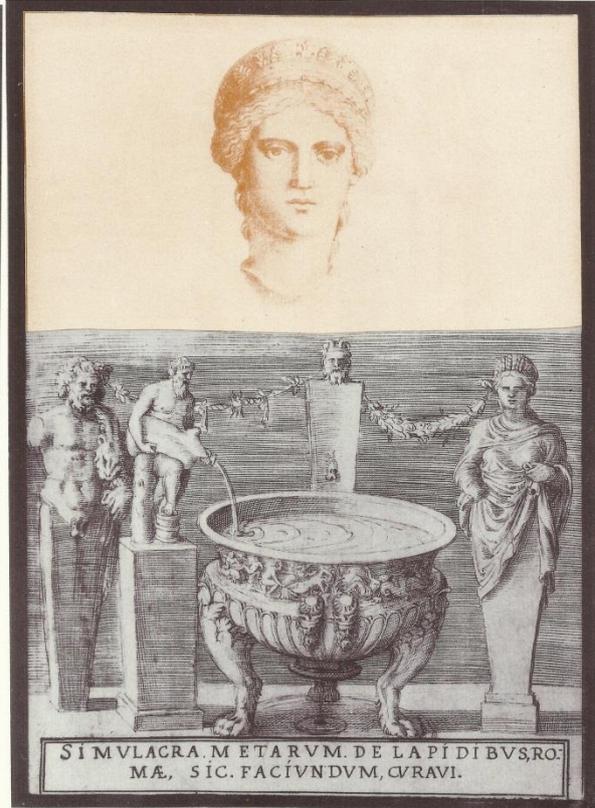
25r



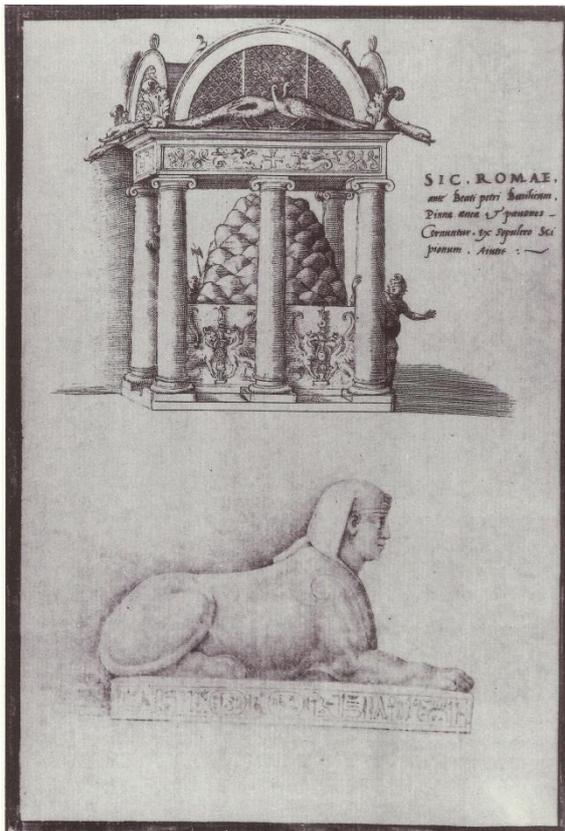
25v



26r



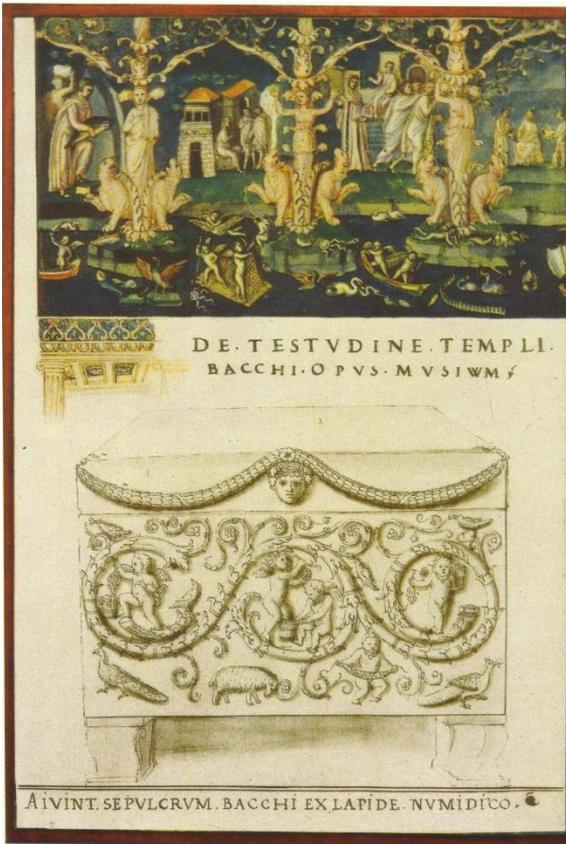
26v



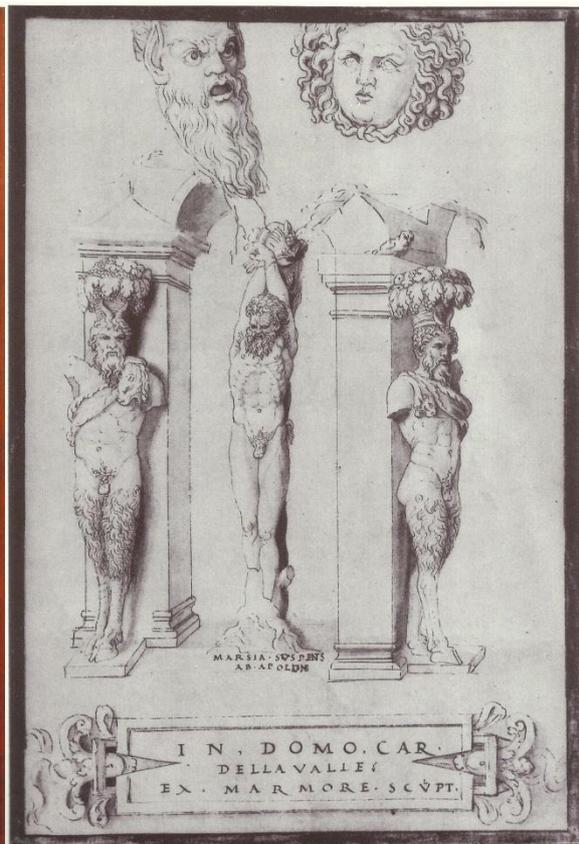
27r



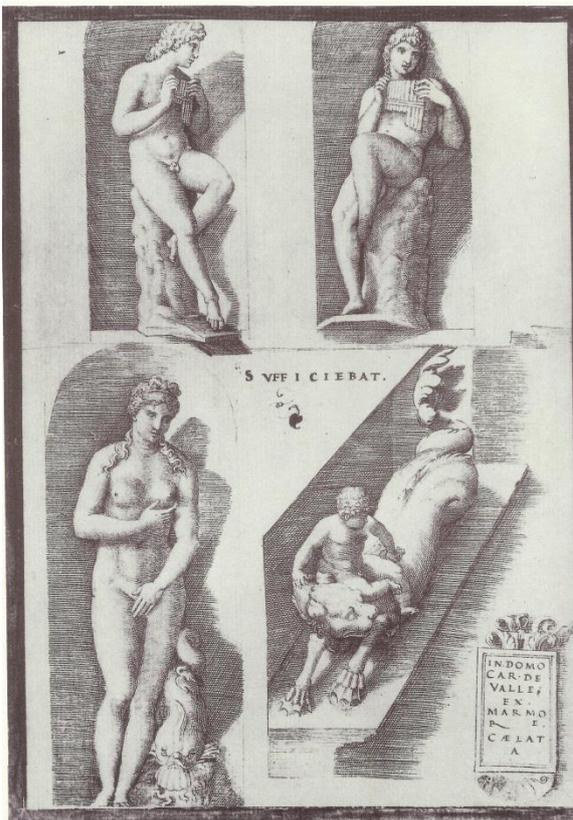
27v



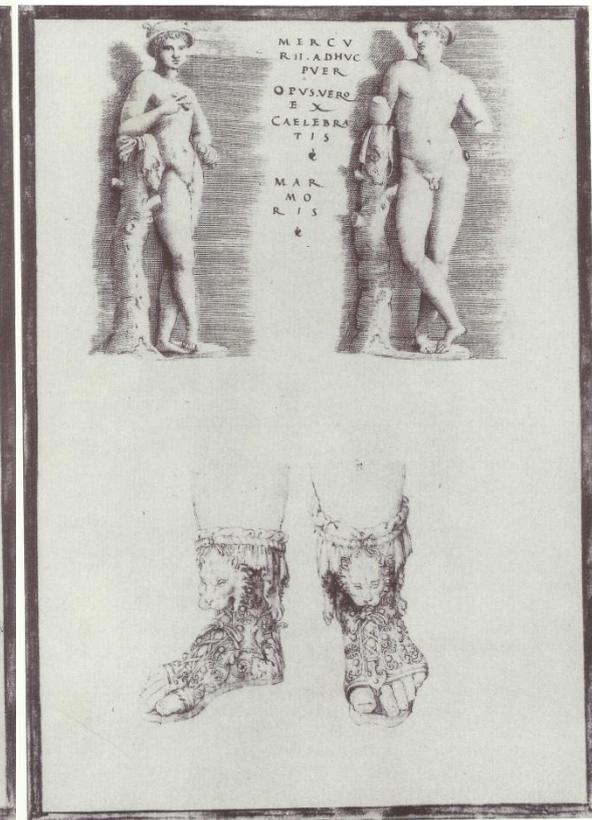
28r



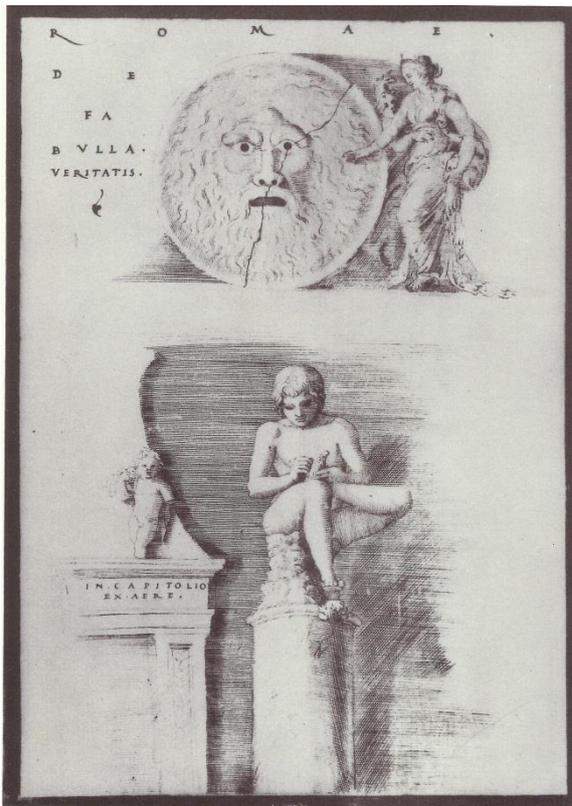
28v



29r



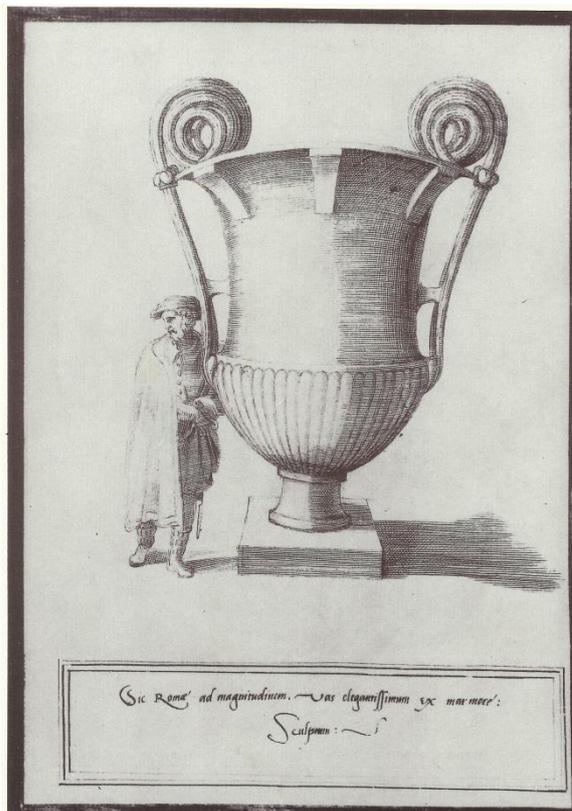
29v



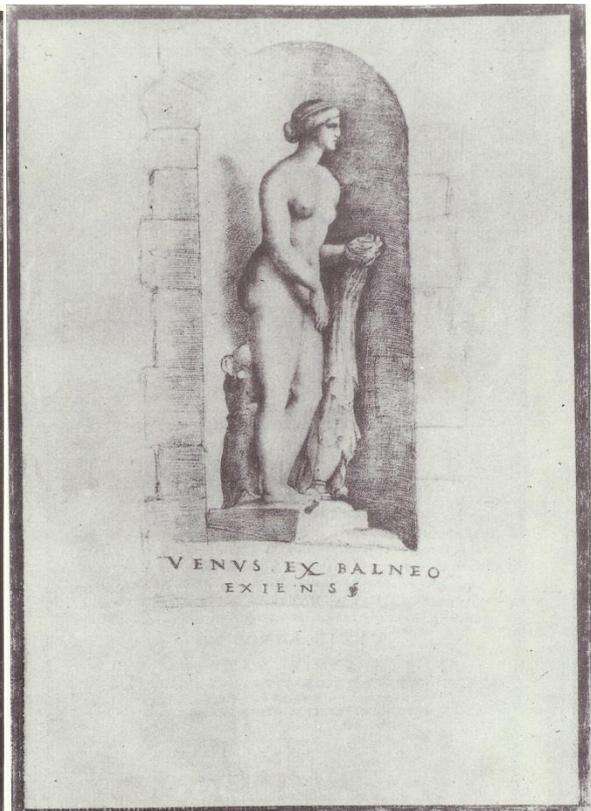
30r



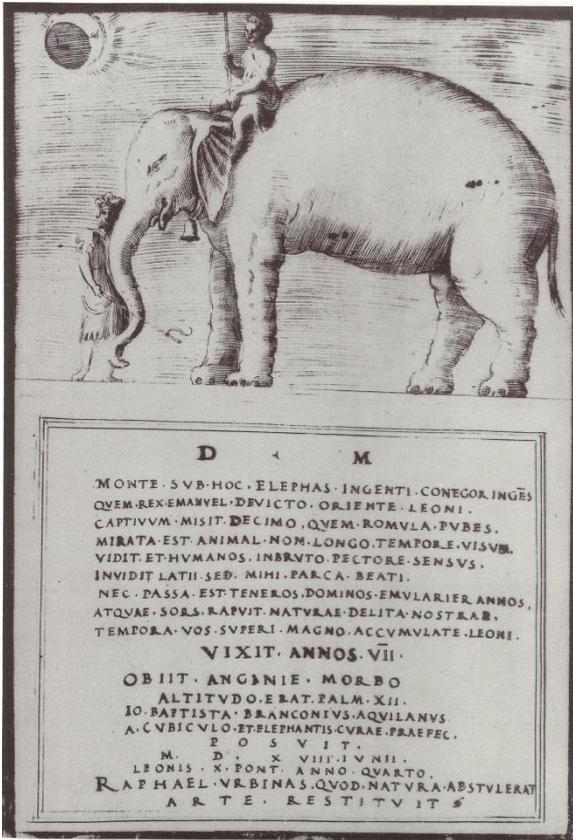
30v



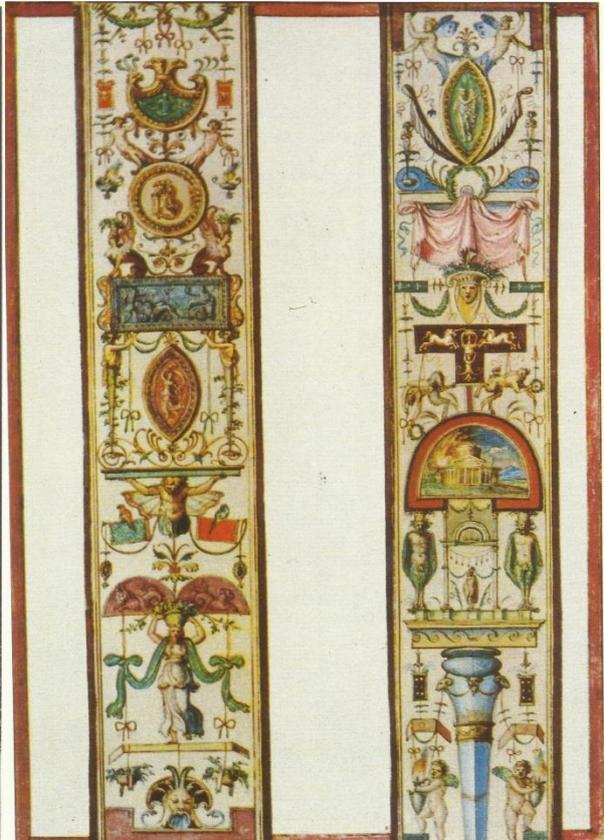
31r



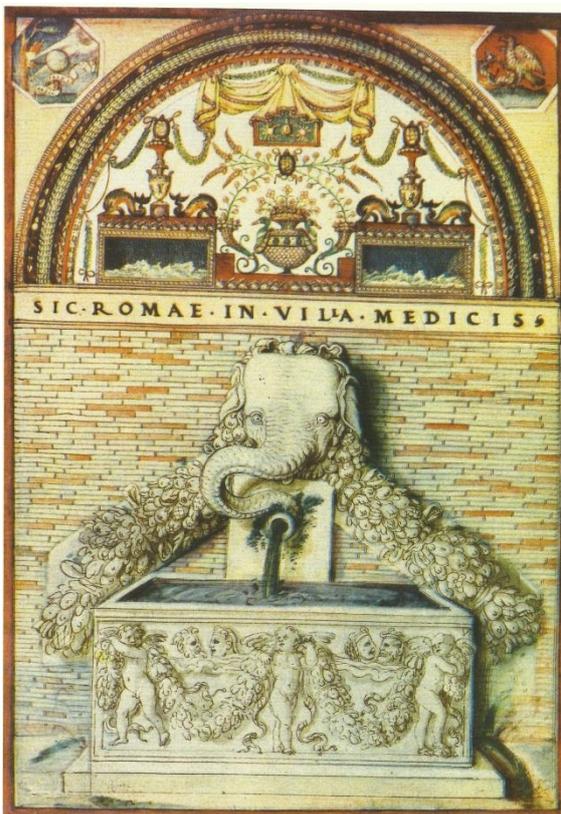
31v



32r



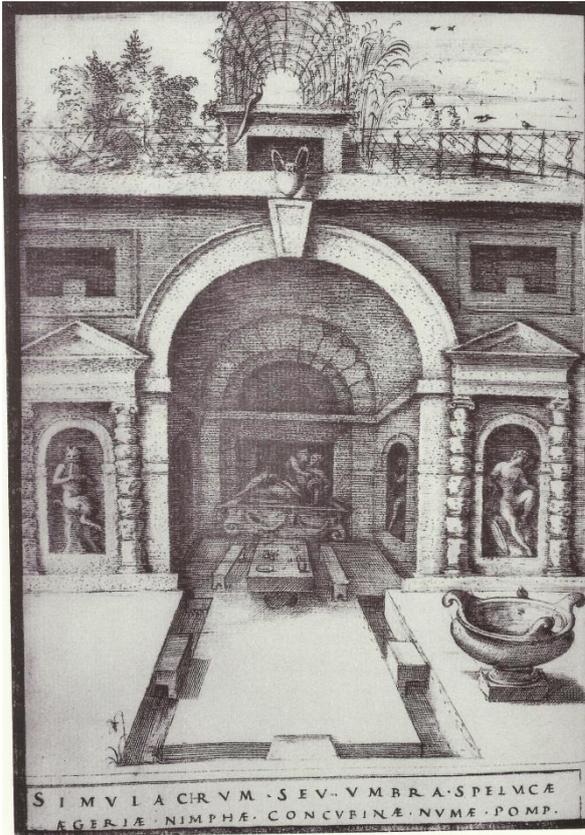
32v



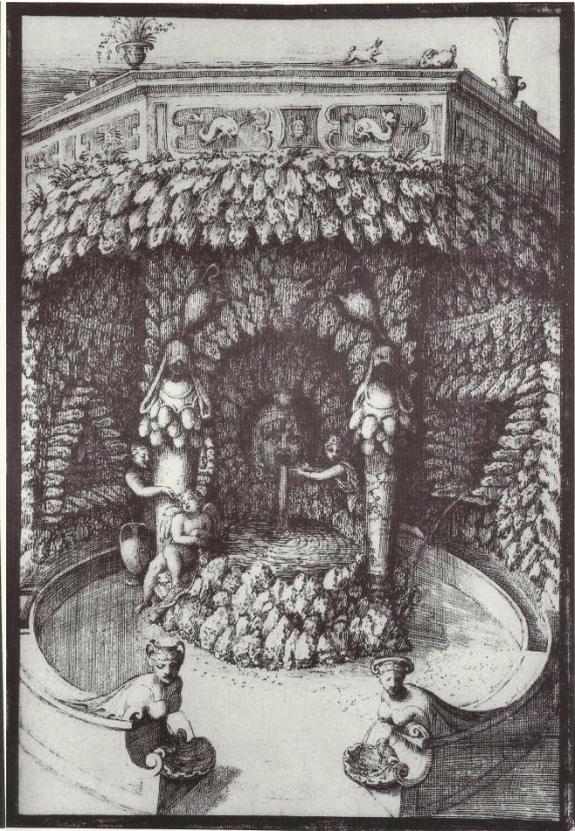
33r



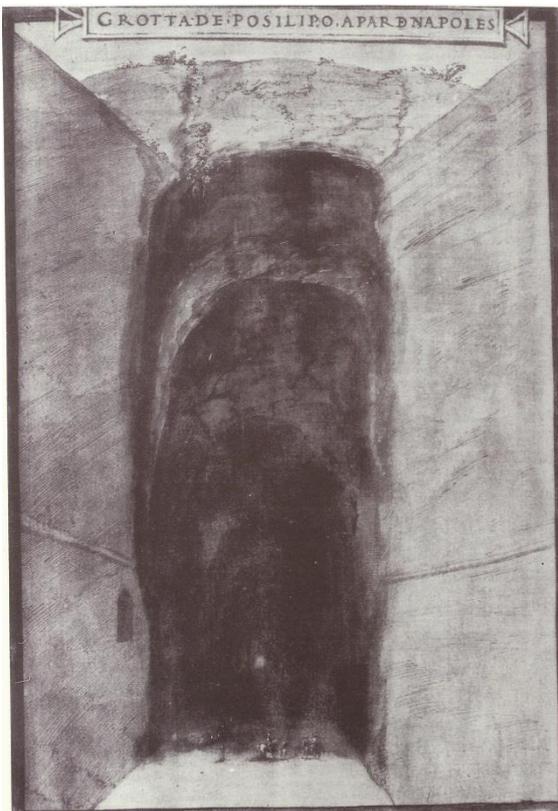
33v



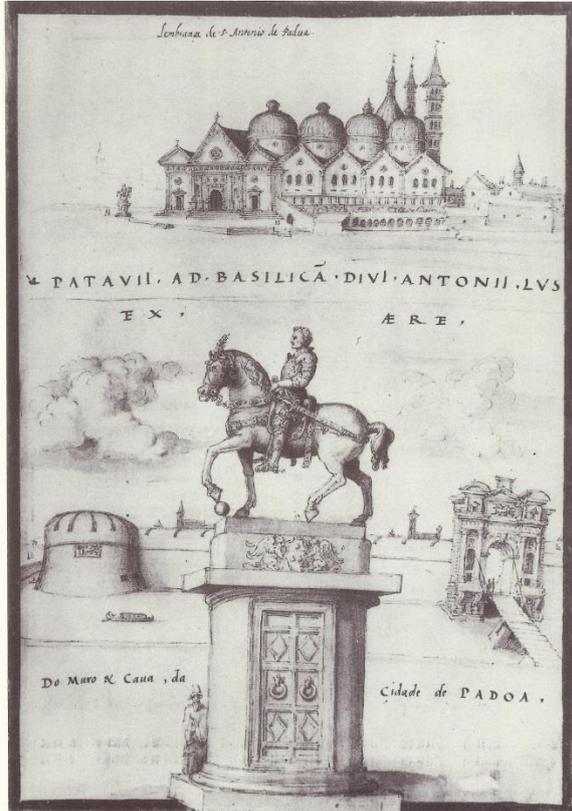
34r



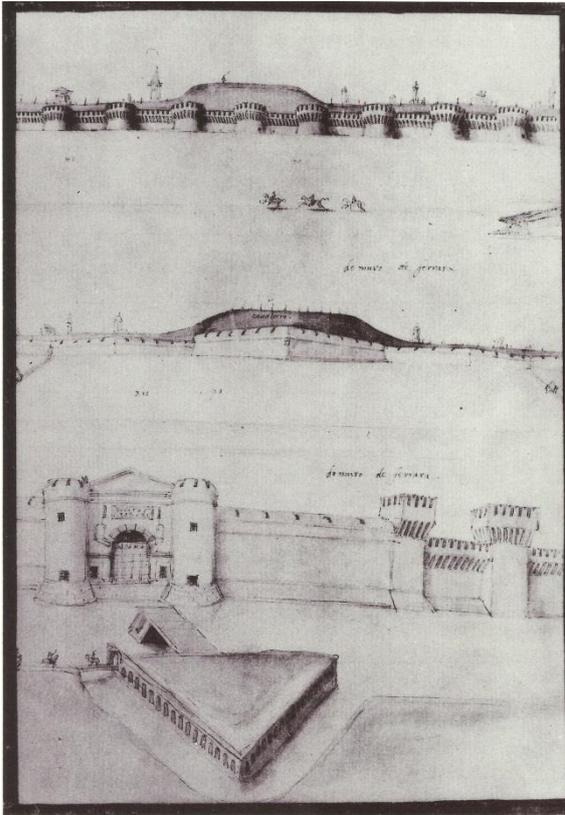
34v



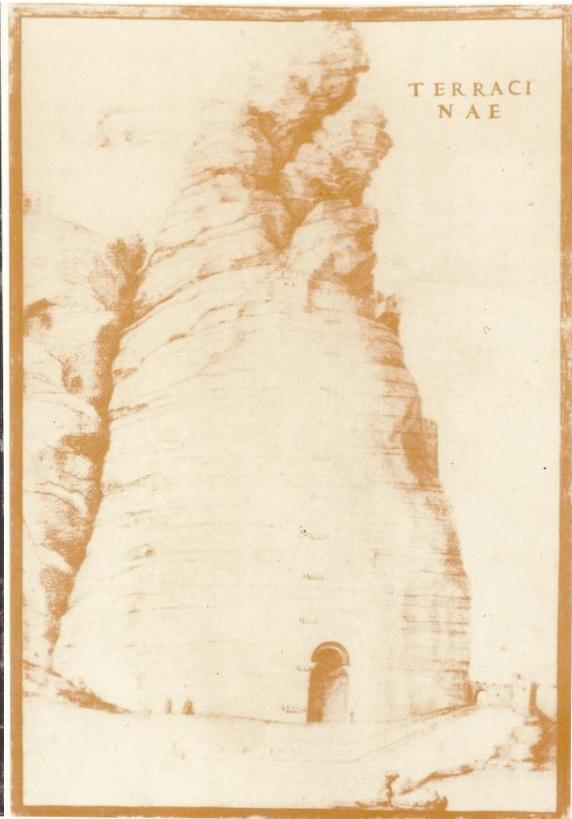
35r



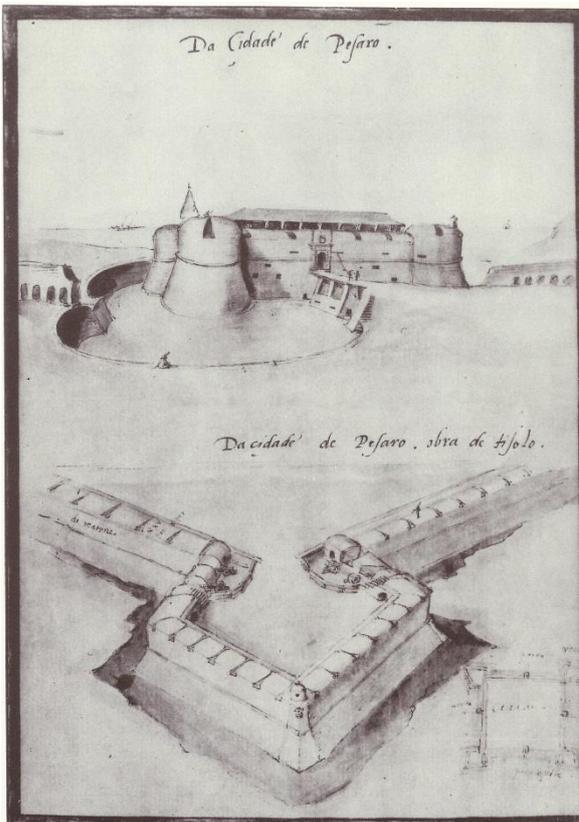
35v



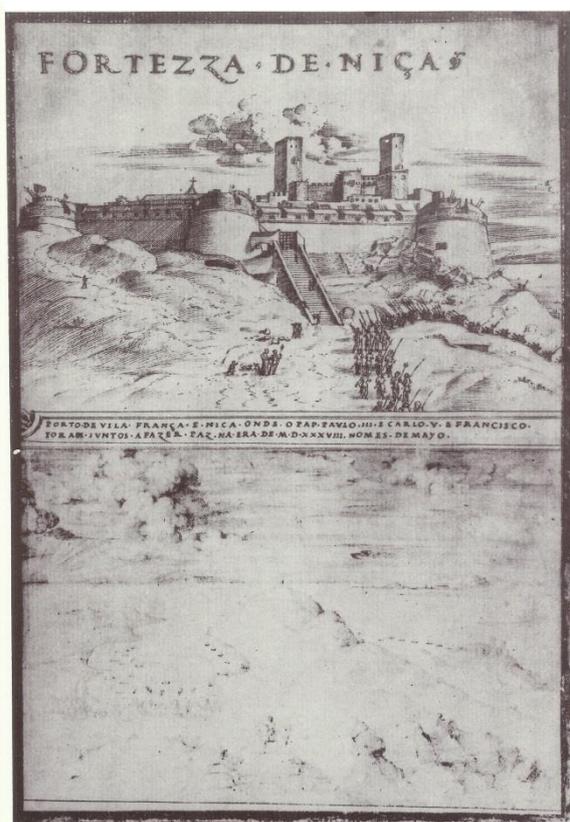
36r



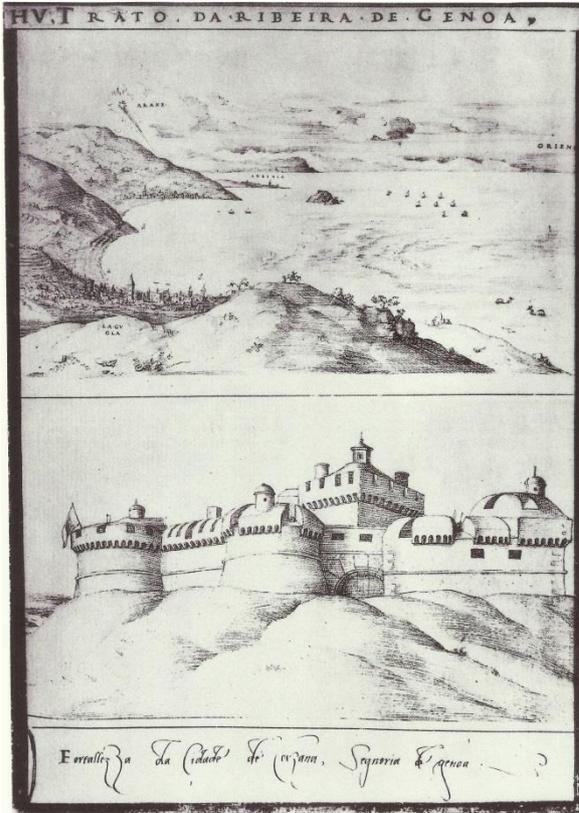
36v



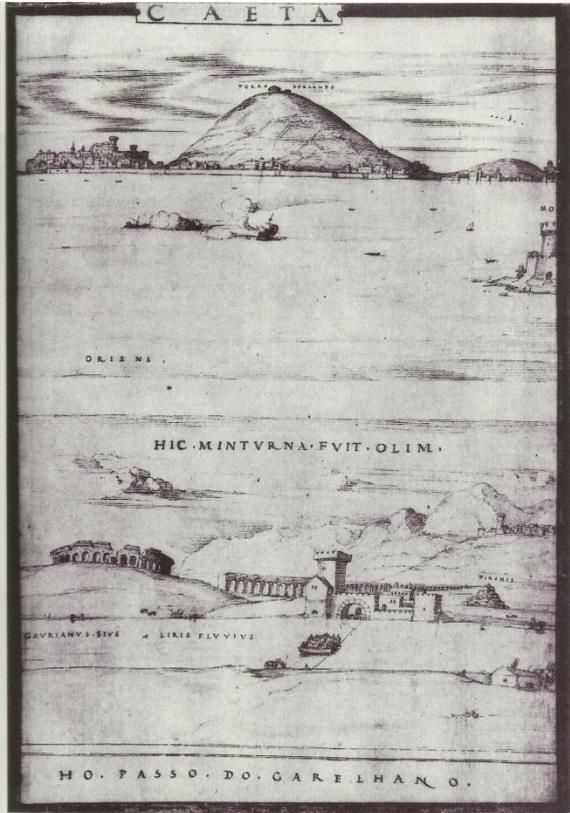
37r



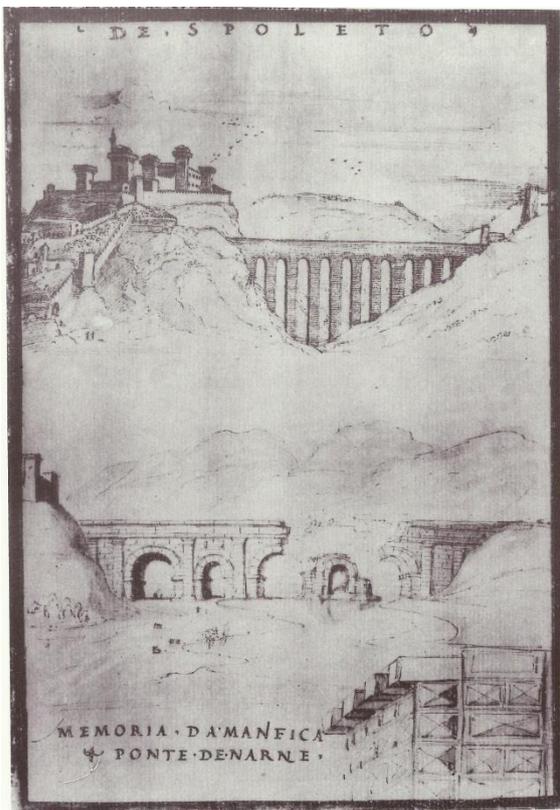
37v



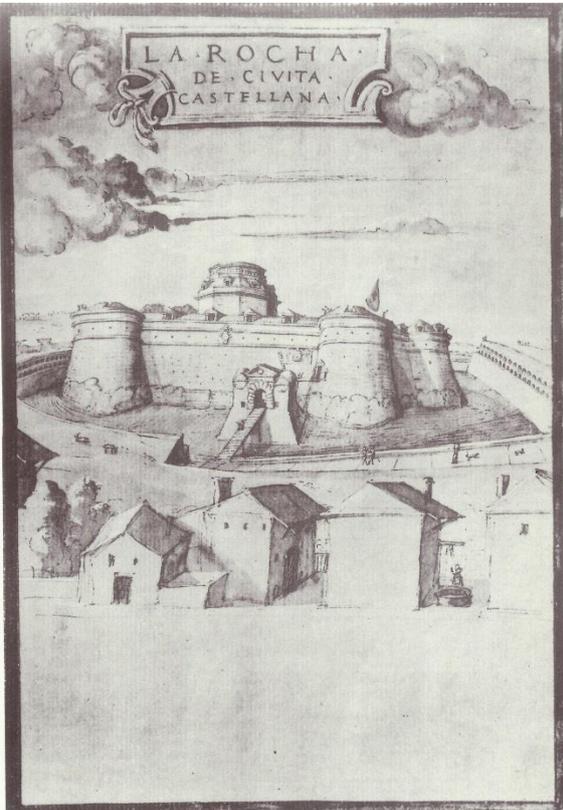
38r



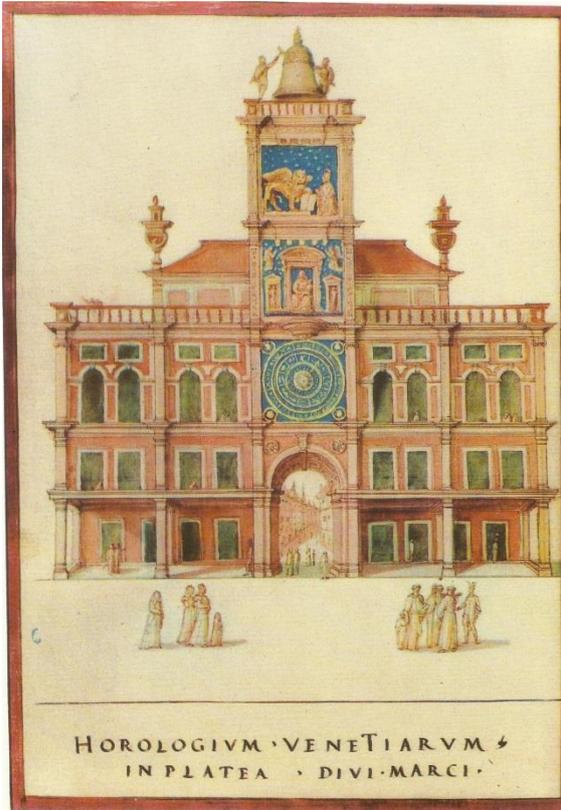
38v



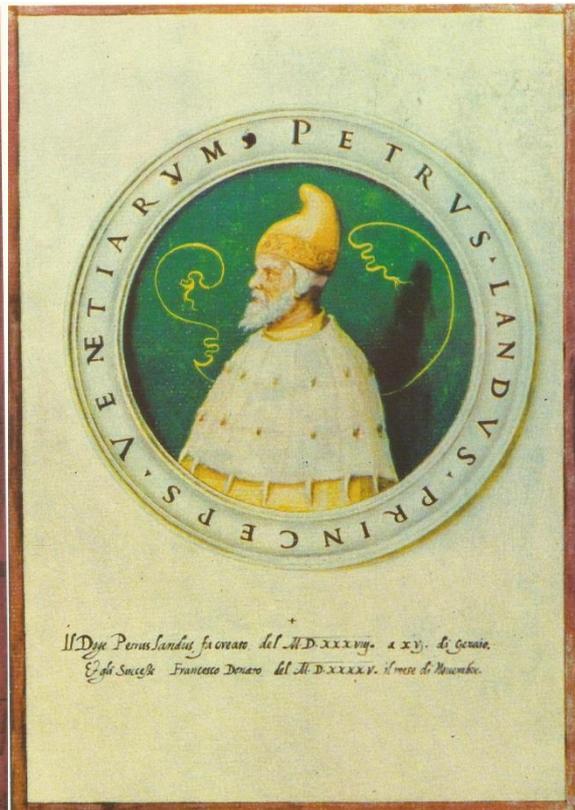
39r



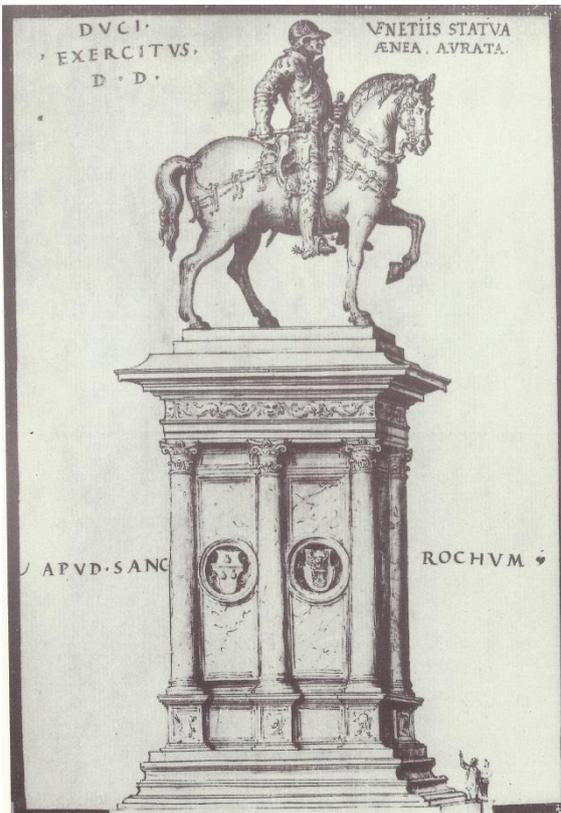
39v



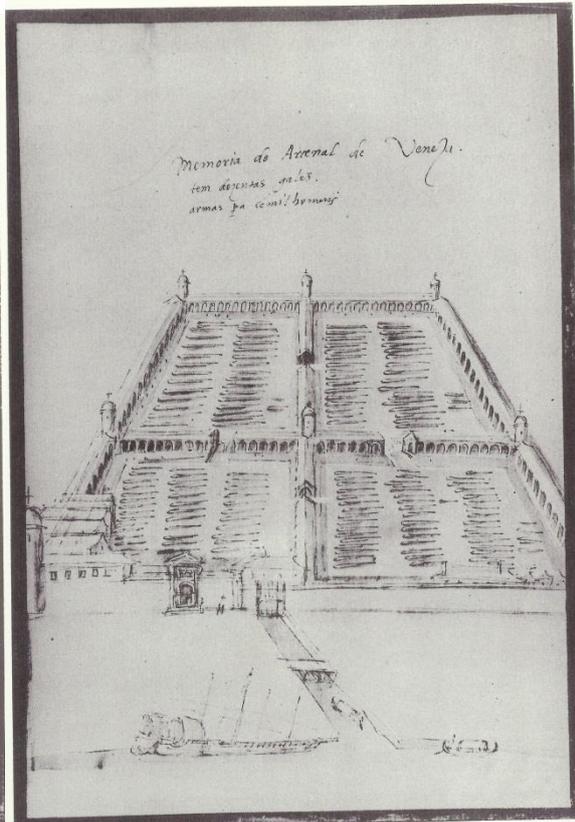
40r



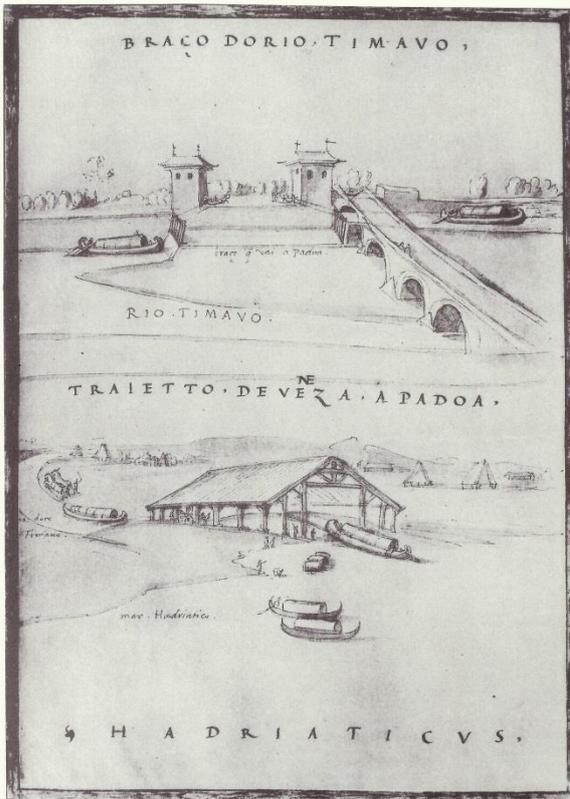
40v



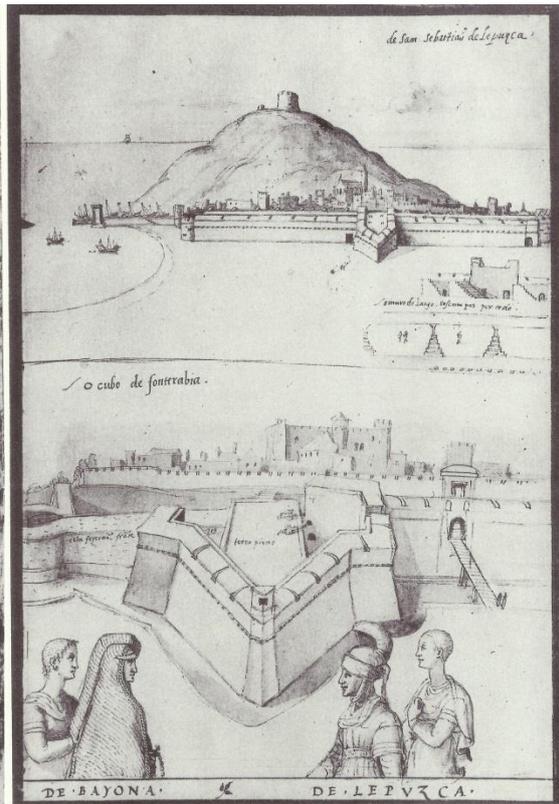
41r



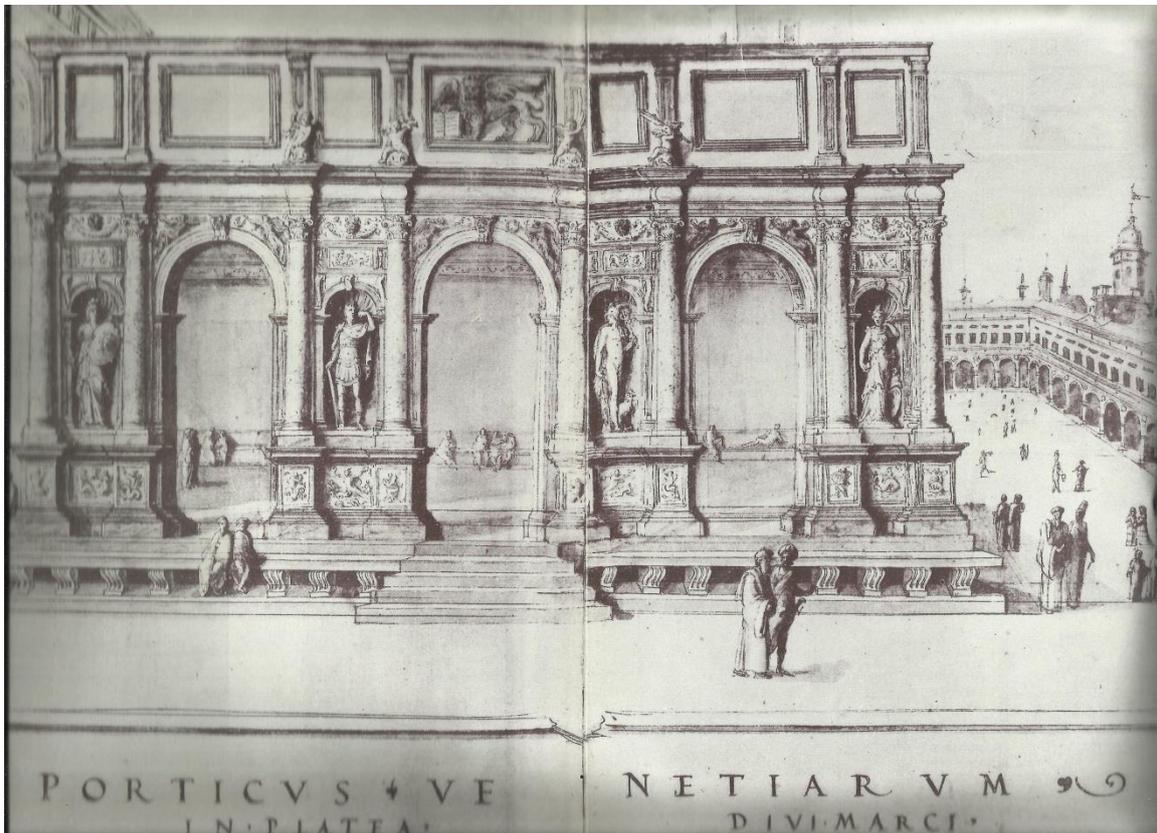
41v



42r

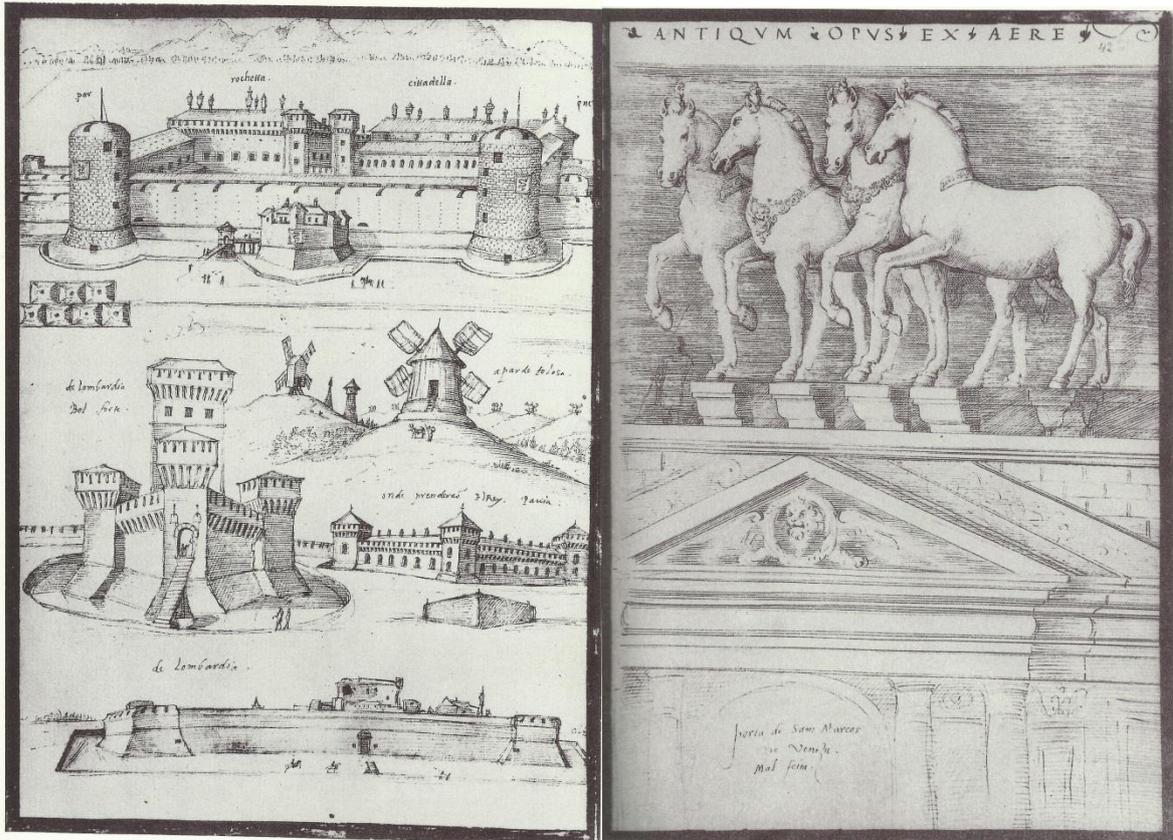


42/43

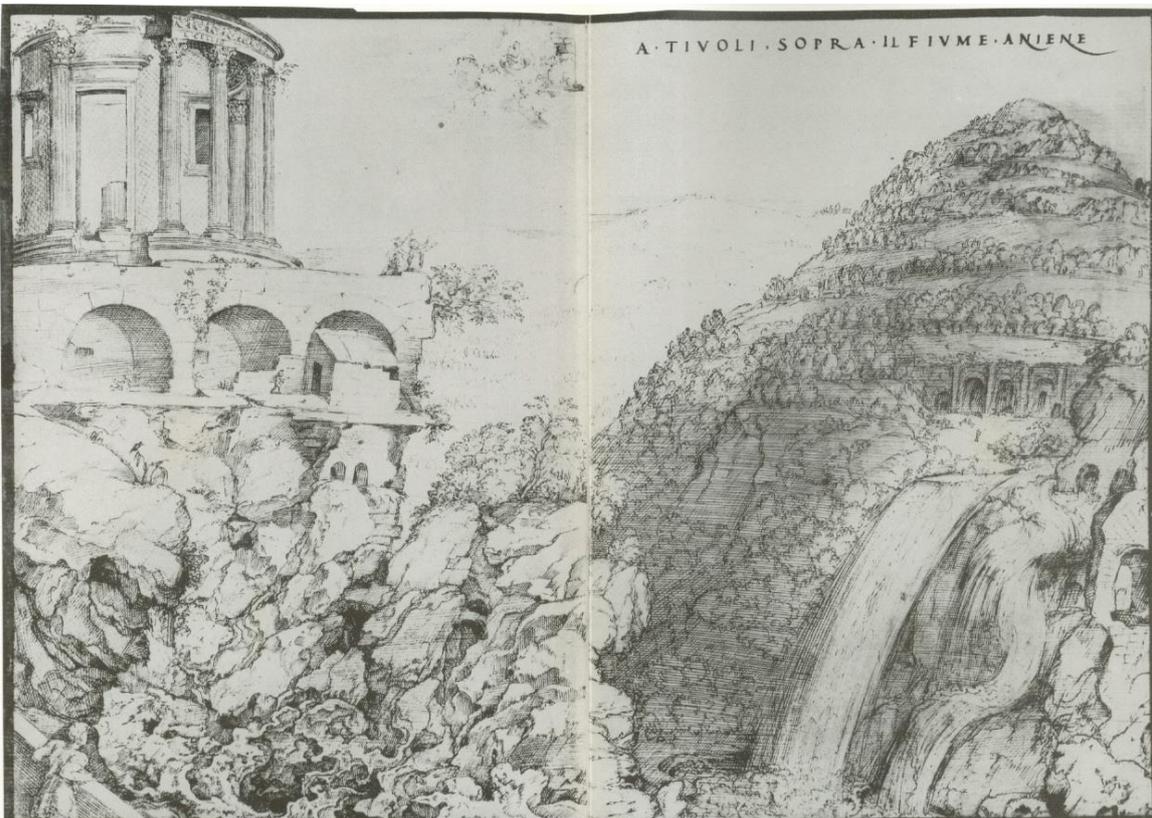


42v

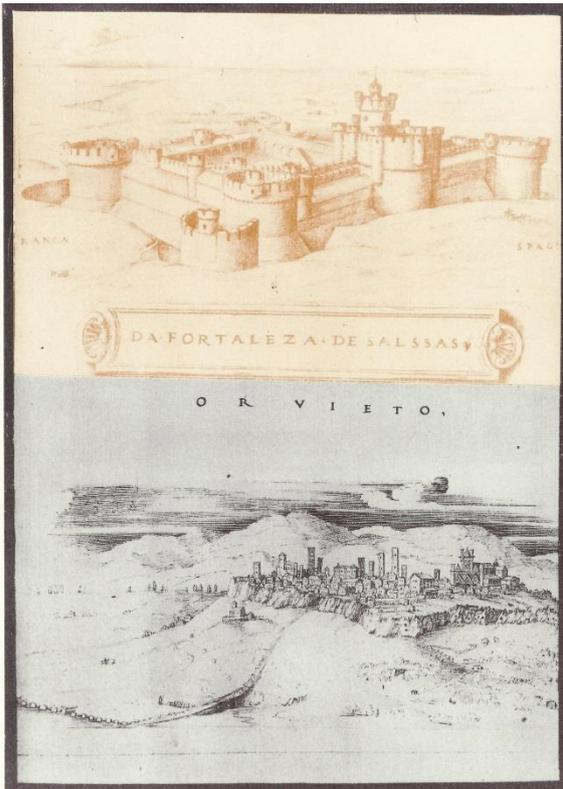
43r



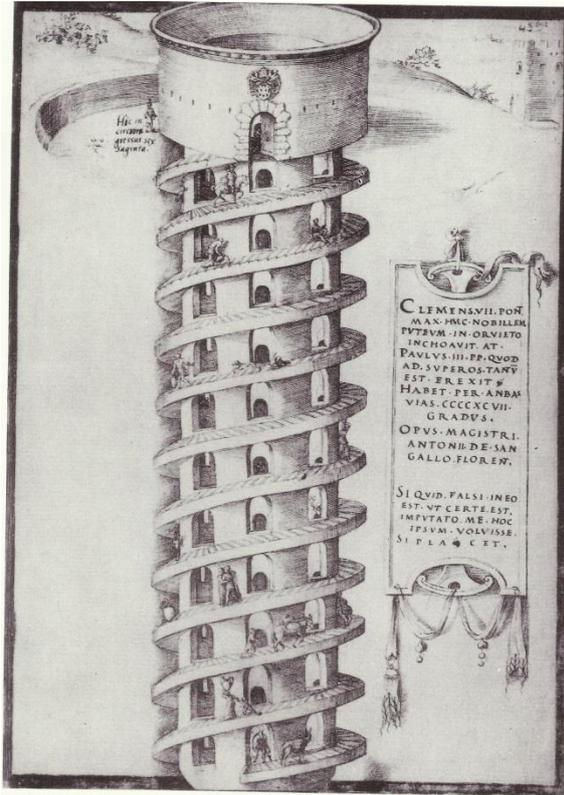
43/44



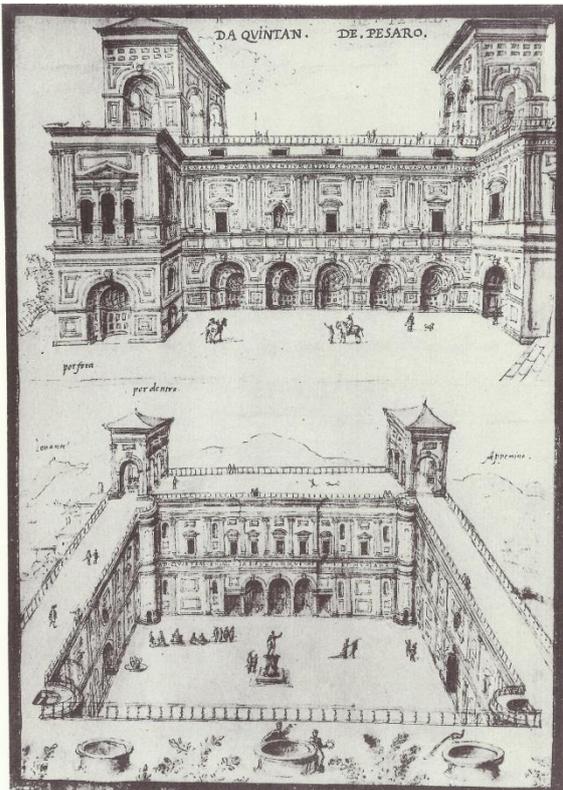
43v



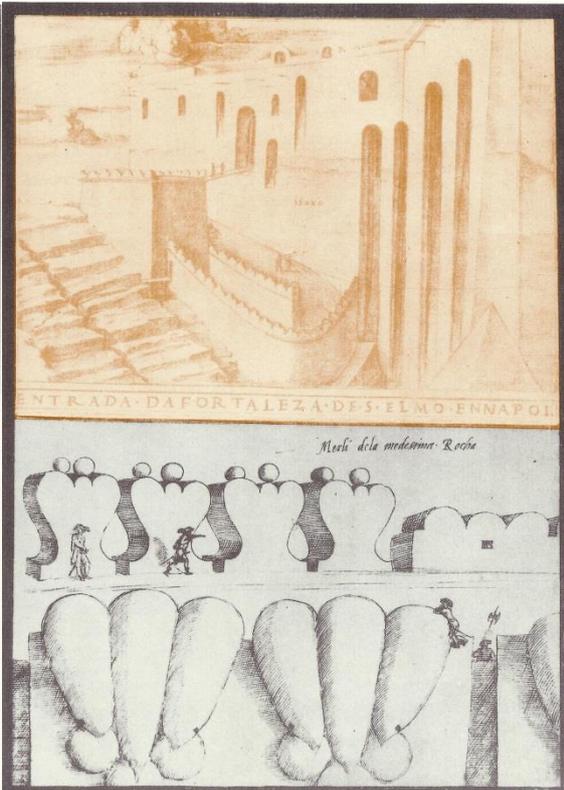
44r



44v



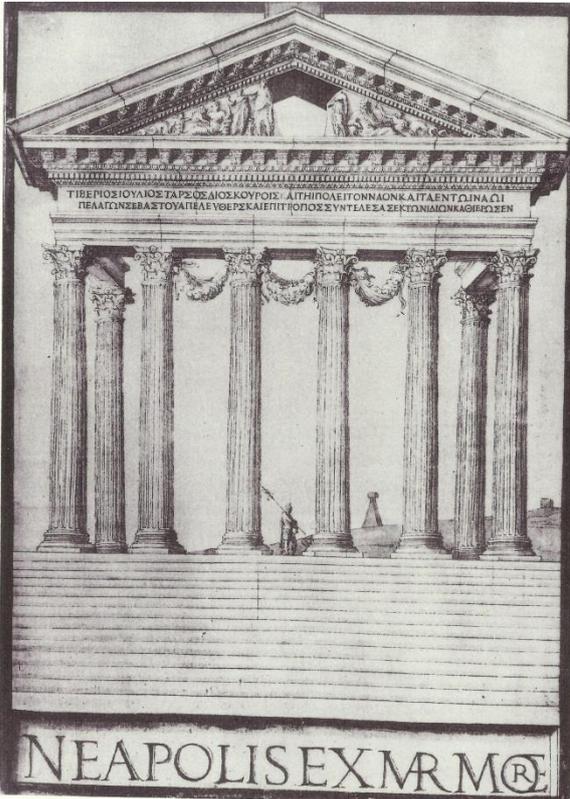
45r



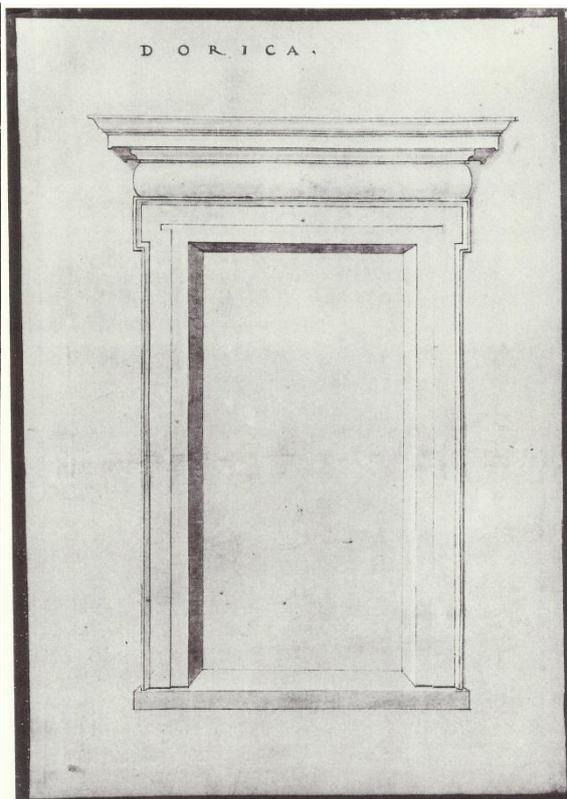
45/46



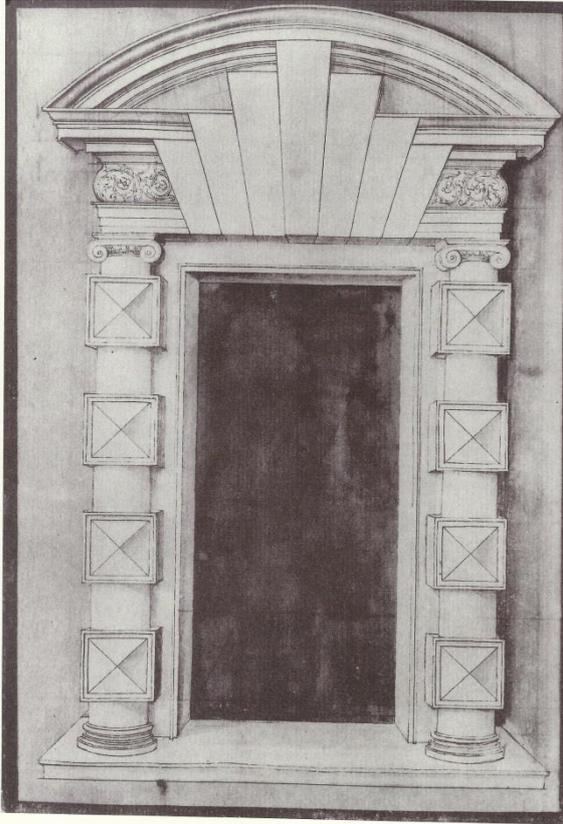
45v



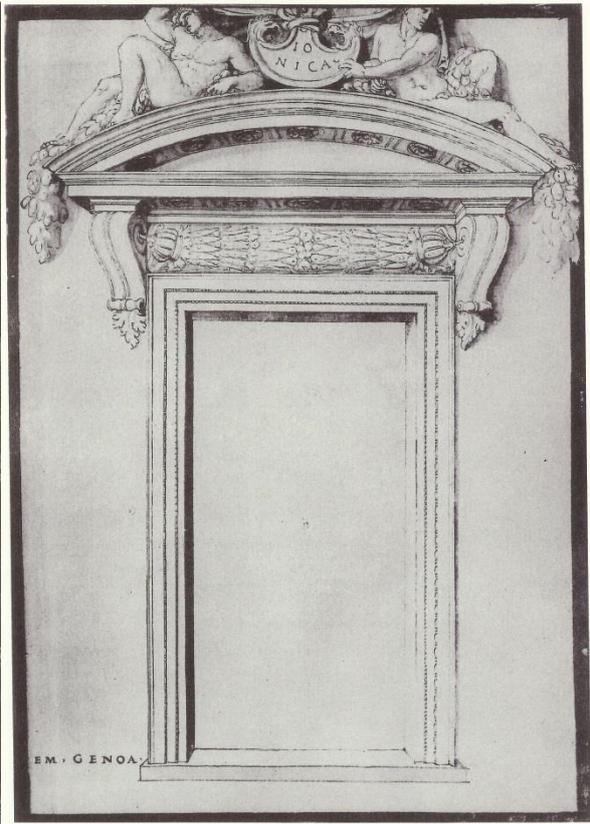
46r



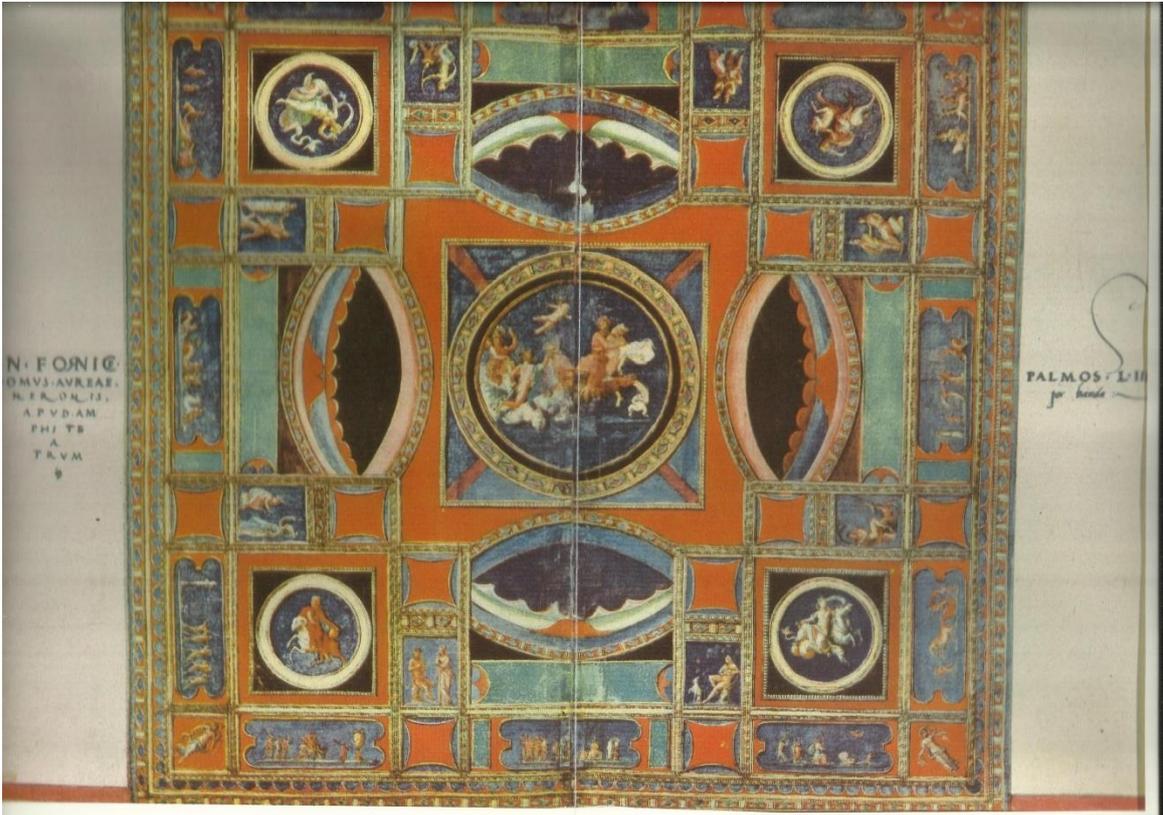
46v



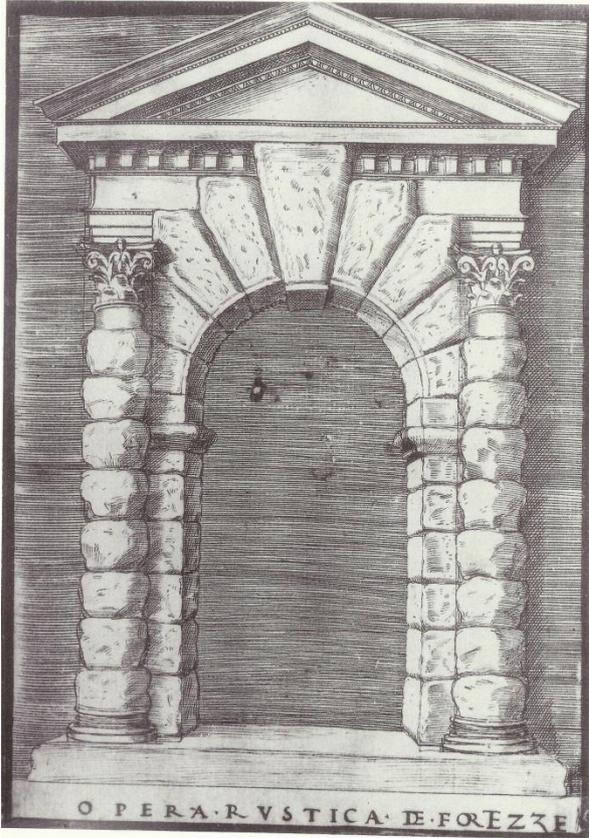
47r



47/48



47v



48r



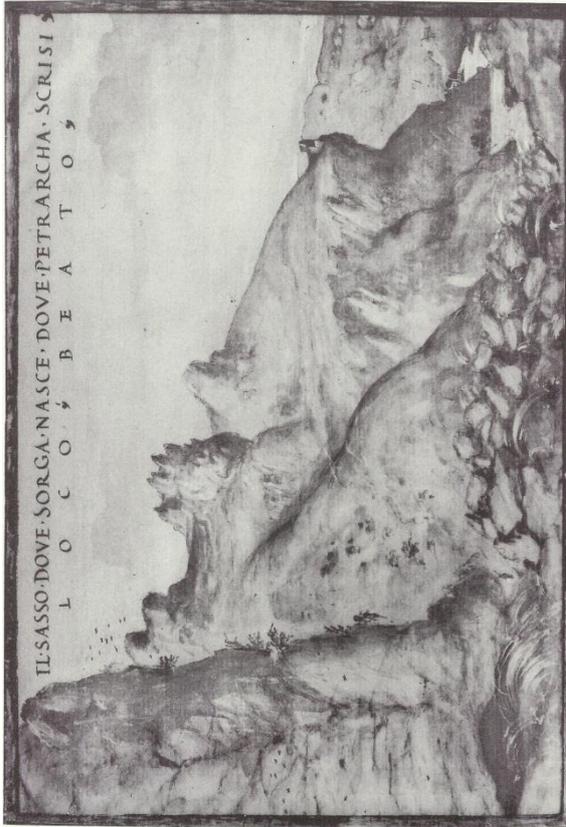
48v



49r



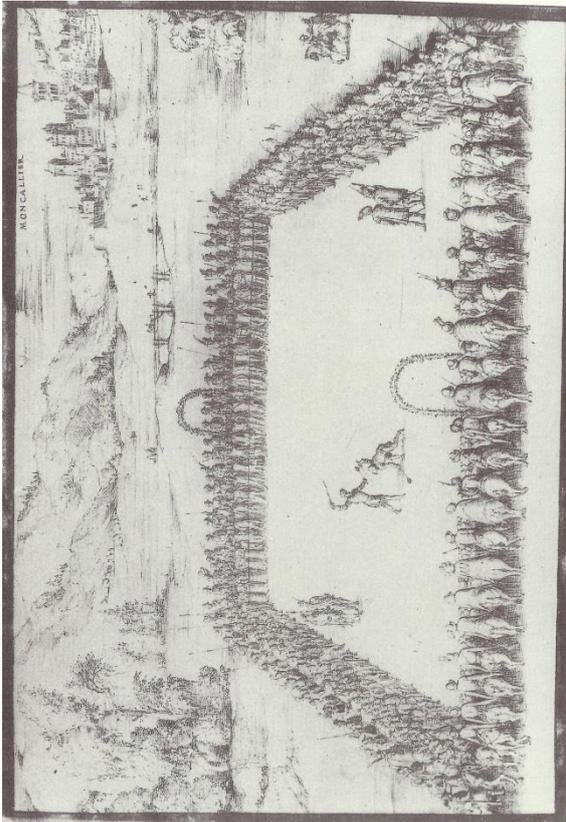
49v



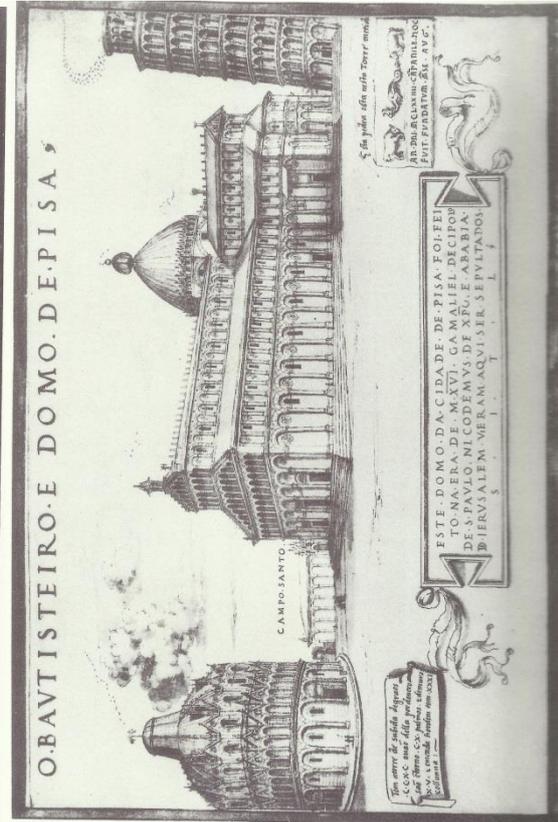
50r



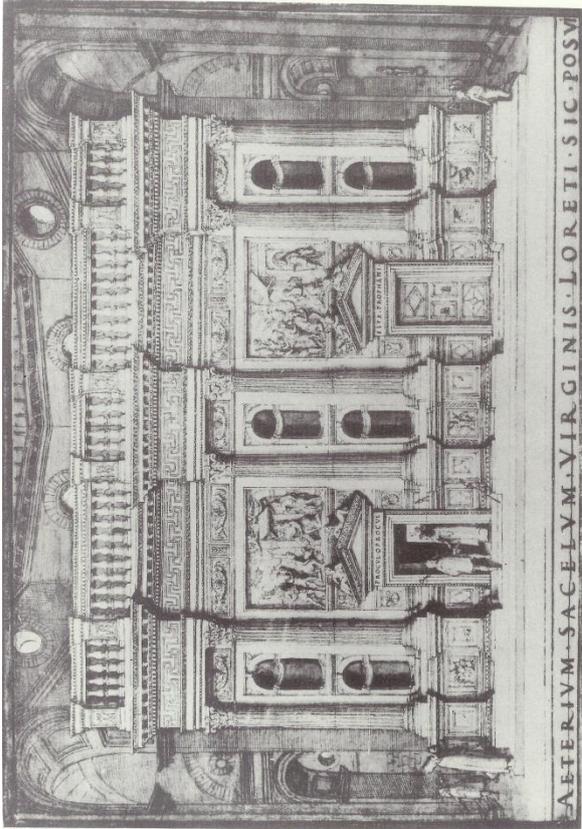
50v



51r



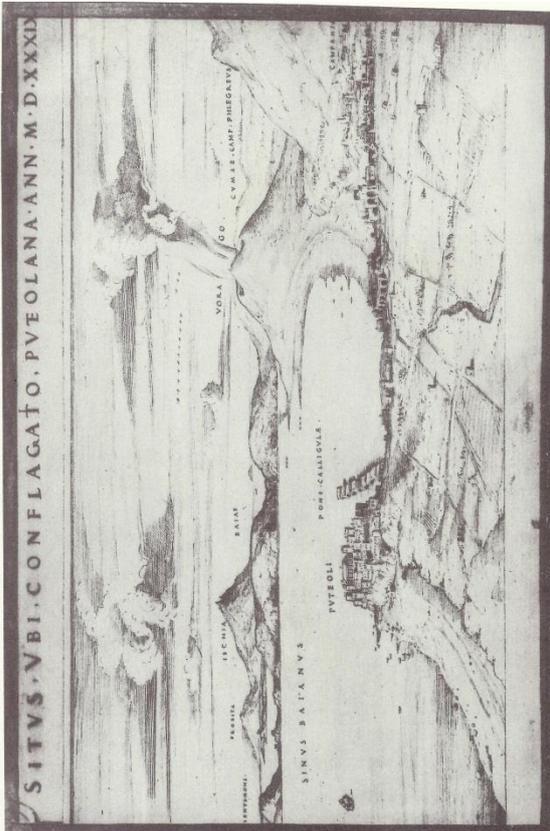
51v



52r



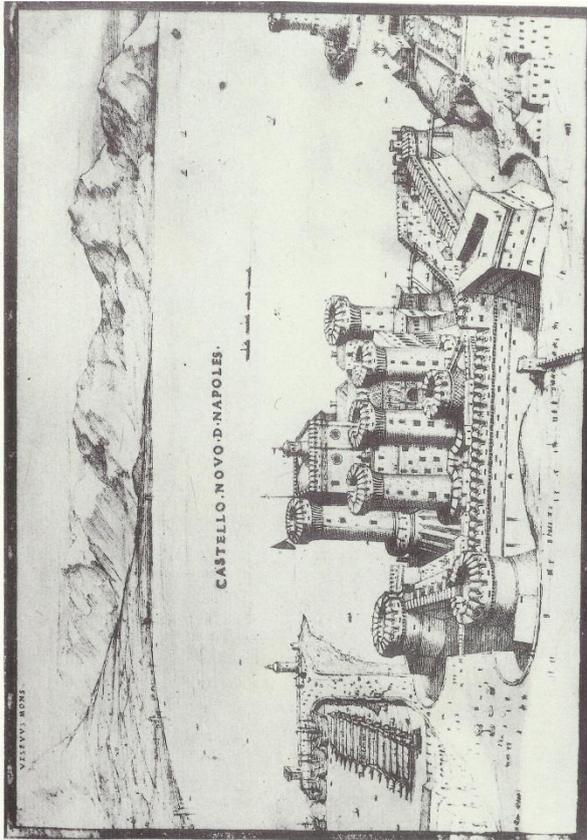
52v



53r



53v



54r



54v

