



## Biblioteca Breve

SÉRIE ARTES VISUAIS

FRANCISCO DE HOLANDA

— Vida, Pensamento e Obra

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO

Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

JOSÉ STICHINI VILELA

Francisco de Holanda  
— Vida, Pensamento e Obra



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DAS UNIVERSIDADES

*Título*

**Francisco de Holanda**  
**— Vida, Pensamento e Obra**

---

*Biblioteca Breve / Volume 62*

---

1.<sup>a</sup> edição — 1982

---

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa  
Ministério da Educação e Ciência

---

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

*Divisão de Publicações*

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,  
reservados para todos os países

---

*Tiragem*

5000 exemplares

---

*Distribuição Comercial*

Livraria Bertrand, SARL

Apartado 37, Amadora — Portugal

---

*Composto e impresso*

nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand

Venda Nova - Amadora — Portugal

---

Janeiro 1982

## ÍNDICE

	Pág.
I / VIDA, ÉPOCA E OBRA .....	6
— Família, infância e formação.....	6
O ambiente cultural eborense. Arte e cultura artística em Portugal por volta de 1540 e a implantação do estilo clássico.	
— O estatuto social do pintor .....	24
— A viagem a Itália.....	28
O «Renascimento» que viu Francisco de Holanda: Roma e o Maneirismo.	
— «Da Pintura Antiga» .....	36
— Actividade artística .....	44
— «Da Fábrica que Falece à cidade de Lisboa» e «Da Sciencia do Desenho» .....	49
II / O PENSAMENTO .....	54
— A estrutura metafísico-estrutural.....	54
— Teoria do pintor .....	69
— O processo pictórico .....	77
— As categorias críticas .....	82
— As fontes do pensamento de Francisco de Holanda.	94
NOTAS .....	100
APÊNDICE I .....	102
APÊNDICE II .....	112
BIBLIOGRAFIA .....	125

## I / VIDA, ÉPOCA E OBRA

### *FAMÍLIA, INFÂNCIA E FORMAÇÃO*

Muito pouco se sabe sobre a família de Francisco de Holanda. De seu pai, António de Holanda, é de um modo geral aceite, em função do seu nome, ter sido originário dos Países Baixos. Várias hipóteses têm sido apresentadas quanto à data do nascimento deste, hipóteses que oscilam entre 1480 e 1500. Nada se sabe da sua actividade até 1518, data em que é nomeado passavante por D. Manuel. Também se ignora a data da sua morte. Se em 1553 Francisco de Holanda ainda pode saudar Miguel Ângelo em seu nome, em 1571 escreve em *Da fabrica que fallece à cidade de Lisboa*: «meu pay Ant<sup>o</sup> Dolanda tabe q DEOS tẽ».

Embora nada se saiba sobre sua mãe, conhecem-se-lhe dois irmãos, Miguel e João Homem de Holanda, e uma irmã, Maria. Destes, apenas o segundo se encontra mencionado nas obras de Francisco de Holanda.

Da arte de António de Holanda subsistem sobejas provas, embora haja a lamentar a perda de todo o testemunho da sua actividade como retratista e de grande quantidade de outras obras. Além de uma série de trabalhos dispersos e por estudar, o *Livro de Horas da Rainha Dona Leonor*, as páginas com que contribuiu para a *Genealogia dos Reis de Portugal* mandada executar pelo Infante D. Fernando, a *Genealogia dos Condes da Feira*, realizada em colaboração com João Menelau, a «vista de Lisboa» incluída no exemplar da *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão, bem como a sua contribuição para a «Leitura Nova» ilustram uma primorosa actividade de iluminador e não desmentem o sentido crítico de Francisco de Holanda ao pô-lo em primeiro lugar na lista dos «famosos iluminadores da Europa»: «A António d'Ollanda, meu pai, podemos dar a palma e o juízo, por ser o primeiro que fez e achou em Portugal o fazer suave de preto e branco, melhor que em outra parte do mundo.»

Embora esteja atestada a colaboração de Francisco de Holanda na actividade de seu pai como rei de armas, não se encontra uma continuidade na obra plástica de ambos, nem a António de Holanda se pode atribuir a formação artística de seu filho.

É através dos próprios escritos de Francisco de Holanda que sabemos quando e onde nasceu. A data, conhecêmo-la aproximadamente através duma passagem do *Da Sciência do Desenho* onde se lê: «Sendo eu da idade de XX annos me mandou El Rei vosso avô a ver Italia e trazer-lhe muitos desenhos de cousas notaveis d'ella» (SC/VII/20) <sup>1</sup>. Tendo a viagem sido iniciada em 1538, pode-se marcar o nascimento nos anos de 1517 ou 1518. Dispomos de elementos mais

precisos quanto ao local. Numa passagem do primeiro diálogo romano, dirigindo-se a Vitória Colonna, Francisco de Holanda diz: «Temos, senhora, em Portugal cidades boas e antigas, principalmente a minha pátria Lisboa» (PA/II-I/194).

Dos seus primeiros anos nada sabemos. Vamos encontrá-lo, adolescente, como moço do Infante D. Fernando e, logo, do Infante D. Afonso, lugar que tudo leva a crer tenha ocupado até à partida para Itália. Pode-se assim concluir que passou a sua juventude em Évora, factor que não é de desprezar ao traçarmos o seu itinerário cultural.

A cidade vivia então um momento excepcional da sua história: «Com a demorada permanência da Corte Portuguesa em Évora, desde a aclamação de D. Afonso V até às primeiras décadas do século XVI, estabeleceram-se na Transtagânia os principais fidalgos do reino, na qual fundaram soberbas casas apalaçadas e enobreceram seus recheios. Instituído capelas em igrejas paroquiais e de mosteiros, para sua jazida ou piedosa devoção, a Évora foram chamados ou atraídos pela mira do negócio os melhores artífices das diferentes e nobres artes e ofícios de arquitectura, pintura, ourivesaria, paramentaria, etc. No capítulo da pintura (...) para cá se deslocaram os grandes artistas do Reino, na peugada da Côrte, como era natural, e os mestres estrangeiros que em Portugal, (...), se tinham fixado (...) copiosa quantidade de pintores portugueses, alguns flamengos originais, outros nascidos cá, castelhanos, alemães e italianos, dos géneros de óleo e têmpera, tiveram suas oficinas na cidade, e causa espanto como tantos e bons artistas mantinham o nível de compra numa terra interior, com

poucos atractivos naturais, mas populosa e então opulenta de bom gosto, tradição religiosa, mais riqueza e principalmente cultura artística para distribuir, com exuberância, como jamais se repetiu.»<sup>2</sup> Mas não é apenas a pintura que floresce: paralelamente a uma rica produção arquitectónica, o brilho da escultura é garantido pela actividade de Nicolau Chanterene, que ali reside entre 1533 e 1540 e em cuja obra, das pilastras do Paraíso (1533) à janela da Igreja da Graça (1537), passando pelos túmulos de Álvaro da Costa, de D. Francisco de Melo e de D. Afonso de Portugal, além do pórtico de S. Domingos, brilham já motivos ao gosto do Renascimento italiano.

Paralelamente, assiste-se a uma intensa actividade literária. A permanência duma corte de elevado nível cultural, aberta às influências das formas de pensamento humanista, atrai grande número de letrados portugueses e estrangeiros: Clenardo, João Petit, João Vazeu e André de Resende, que abre uma «Escola Pública de Letras Humanas» por volta de 1533. Também D. Francisco de Melo, Pedro Margalho e os elementos da Academia Eborensis fundada na residência de Pedro Sanches, Comendador da Esgueira, Jorge Coelho, Manuel da Costa e António Pinheiro, além de outros vultos de menor projecção, tornam a terceira década do século XVI um período particularmente importante da história da cidade.

Não divergem deste espírito o Infante D. Fernando e o Cardeal Infante D. Afonso. Este, além de publicar as primeiras «constituições» do bispado e introduzir nas freguesias da sua metrópole os livros de baptizados e casamentos, de se lhe dever a publicação, em 1537, do *Regimento da Capela dos Cantores da Sé de Évora*,

compôs várias poesias latinas que fez imprimir a André de Resende com quem mantinha estreitas relações.

Neste ambiente se desenvolveu e formou Francisco de Holanda. As suas relações com alguns dos mais ilustres humanistas eborenses estão comprovadas: Jorge Coelho e António Pinheiro hão-de dedicar-lhe epigramas. Da juventude deve datar o mútuo apreço que se estabelece entre ele e André de Resende que no poema «De vita Vicentii» o denomina «juvenis, admirabili ingenio, & Lusitanus Apelles». Com ele partilha o entusiasmo pela arqueologia, dando-lhe a conhecer inscrições romanas existentes no jardim do Paço real de Santos, que Resende ignorava. Em Évora desenvolveu seguramente o gosto pelo «antigo» que o levará a empreender a viagem a Itália: «Mas neste lugar me seja a mi licito dizer como eu fui o primeiro que n'este Reino louvei e apregoei ser perfeita a antiguidade, e não have outro primor nas obras, e isto em tempos que todos quasi querião zombar d'isso, sendo eu moço e servindo ao Infante D. Fernando e ao Sereníssimo Cardeal D. Afonso meu Senhor. E o conhecer isto me fez desejar de ir ver Roma...», escreverá mais tarde (PA/I-XIII/196).

Embora se possa pôr a sua formação intelectual e estética à conta do ambiente eborense contemporâneo, é contudo impossível indicar o nome de qualquer mestre, seja ele o de Resende ou Chanterene, não só por faltarem inteiramente quaisquer provas concludentes mas mesmo por tal ir contra o modo como o próprio Francisco de Holanda se nos apresenta: «um homem (...) o qual nem a escrever nem a pintar foi ensinado de algum outro mestre senão de seu próprio natural...» (PA/I-prol/61-62).

Há um facto, porém, que unanimemente tem sido posto em evidência: a precocidade de Francisco de

Holanda. Tal como toda a vasta cultura revelada pelo Tratado *Da Pintura Antigua* não pode ter sido adquirida apenas durante o curto período entre a sua viagem a Itália e a redacção da obra, pode-se também concluir que, antes de partir para Itália, Francisco de Holanda era já um pintor formado e, ao que escreve, procurando novas técnicas e processos de expressão: «Mas quero eu dizer o que se passa em verdade, que sendo eu moço, antes de me el rey nosso Senhor mandar para Itália, estando eu em Évora, fazendo umas duas histórias, de preto e branco, a uma da Saudação de Nossa Senhora e a outra do Espírito Santo para um breviário solene de Sua Alteza, eu achei por mi mesmo aquela maneira de iluminar de “athomos e de nevoa” que fazia dom Julio em Roma, que logo a meu pai pareceu muito bem, o qual também a tinha começado a achar. E indo eu a Roma, como digo, achei que sómente dom Julio lavrava d’aquella maneira que eu em Portugal tinha achado» (PA/II-IV/250). Uma passagem do Tratado *Da Pintura Antigua* revela-nos a multiplicidade de campos cobertos pela sua actividade: «Assi o valente pintor que eu fallo, saberá sculpir e entalhar o marmore, e os metais perfeitissimamente, e quando a mi muitos acusarem de mandar o que não faço, também lhes responderei que, quando mais me deleitava d’esta sciência e arte, que me não ficou talhar ao boril em lâmina de cobre, nem sculpir em fundo, à maneira de corniolas, para vazar, nem de reporte fazer sobre ouro com smaltes, nem fazer de barro feçuras de todo o vulto e acabadas, nem entalhadas em pedra de vulto, e de meo relevo tudo acabado, nem cortar com as “águias” em madeira que eu não tenha exprementado e feito (...) e isto não m’o poderá alguém negar, porque aos sereníssimos infantes e aos môres senhores d’esta côrte o

tenha eu, sendo moço, mostrado certo» (PA/I-XXXXII/153).

O interesse por problemas de técnica e modo de expressão artística, que será uma das características de personalidade de Francisco de Holanda, não resulta, assim, do que tenha aprendido durante a viagem a Itália. Antes desta, como vemos, já ele pretendia àquela «polimatia» que foi um dos mais constantes objectivos do homem do Renascimento. Com efeito, a viagem de Francisco de Holanda a Itália insere-se num fundo cultural que em Portugal se define e importa considerar aqui, observando a evolução da sensibilidade portuguesa em meados do século XVI, período em que se processa a substituição das formas do Gótico final e do Manuelino pelas oriundas da península italiana.

Embora anteriormente tenham surgido várias obras nascidas da nova «Ideia» ou por ela parcialmente informadas, obras que encontrariam eco apenas em alguns espíritos isolados, por volta de 1540 a estética renascentista de inspiração italiana é oficialmente adoptada por acção de D. João III. Esta hipótese permite compreender uma passagem do Tratado *Da Pintura Antigua* que tem sido interpretada em diversos sentidos: «Mas n'este lugar seja me a mi licito dizer como eu fui o primeiro que n'este Reino louvei e apregoei su perfeita antiguidade, e não haver outro primor nas obras e isto em tempo que todos quasi querião zombar d'isso, sendo eu moço e servindo ao Infante D. Fernando e ao sereníssimo Cardeal D. Afonso, meu senhor. E o conhecer isto me fez desejar de ir ver Roma, e quando d'ella tornei não conhecia esta terra, como quer que não achei pedreiro nem pintor que não dicesse que o antigo (a que elles chamão modo de Itália) que esse levava a tudo;

e achei-os a todos tão senhores d'isso, que não ficou nenhuma lembrança de mi» (PA/I-XIII/96).

Se é passado o primeiro decénio do século XVI que surgem em Portugal os primeiros sinais do novo estilo, só para muito mais tarde se pode marcar a implantação duma arte de orientação Renascentista. Este facto deve-se tanto à persistência dum naturalismo de origem flamenga e da forma do gótico tardio que foi o Manuelino, como ao gosto por um exotismo orientalista, fruto das viagens marítimas, que se verifica também em toda a Europa depois da Embaixada de D. Manuel a Leão X.

Importado de diversas fontes, num processo que demorou anos, podem ser indicados diversos factores na introdução do Renascimento em Portugal: «a extensão do movimento literário venerador da antiguidade, vivificando o ambiente humanista que o mundo latino respirava; as relações políticas, sociais e religiosas com a Itália; o desenvolvimento das riquezas e da vida cortesã; a vinda de artistas italianos e a ida de artistas peninsulares a Itália. Podemos acrescentar à menção dos italianos, aventureiros ou contratados, a dos artistas franceses e espanhóis, já educados ou praticantes nos novos estilos, que entre nós estiveram em maioria na execução das obras renascentistas dos primeiros tempos»<sup>3</sup>. A pluralidade de origem e orientação torna particularmente difícil o seu estudo, sobretudo enquanto não se tiver procedido à inventariação das obras existentes — dificuldade que é acrescida pela própria duração do processo: revelando-se inicialmente apenas como pormenor isolado, novo elemento decorativo integrado pelas formas existentes, substituindo pouco a pouco os temas naturalistas da decoração manuelina ou misturando-se com eles, há

um longo caminho a percorrer até que o estilo clássico passe a informar globalmente a estrutura das obras. É, assim, impossível indicar uma data precisa para o seu aparecimento em Portugal. No mesmo sentido contribui o facto, já assinalado, das primeiras obras levadas a cabo no novo estilo pelos arquitectos portugueses revelarem aparentemente uma estética maneirista mais do que espírito clássico, de que a Igreja da Graça, em Évora, é o caso paradigmático. É todo um problema de estudo da trajectória dos modelos artísticos, a considerar individualmente em cada caso e em que seria necessário determinar os elementos que são de facto deliberadamente maneiristas e os que resultam apenas da inabilidade ou deficiente expressão duma estética que se queria, de facto, clássica. Os maneiristas italianos conheciam as regras clássicas e quebravam-nas deliberadamente, enquanto, fora de Itália, o uso ignorante do vocabulário clássico pode à primeira vista dar uma aparência de Maneirismo onde, na realidade, se verifica apenas ignorância ou provincianismo.

Apesar de ter permanecido enfeudada até relativamente tarde aos estilos Gótico e Manuelino, é a escultura que entre nós primeiramente manifesta influência do «lavor de romano». Pode-se considerar o escultor francês Nicolau Chanterene, primeiro artista classicizante a trabalhar durante um período apreciável em Portugal, como o introdutor entre nós do estilo clássico, conhecendo-se a sua actividade em Portugal a partir de 1516.

Enquanto a acção dos outros escultores franceses se desenvolve essencialmente na zona de Coimbra, está comprovada a permanência em Évora de Chanterene a

partir de 1533 e pelo menos até 1540. Nas obras que então aí executa revela-se plenamente a intencionalidade clássica, interpretada pela personalidade do mestre que lhes confere uma delicadeza especial. Não conhecemos qual a reacção então suscitada por essas obras e a sua multiplicidade não é prova da adopção pelo público eborense das formas da Renascença, podendo-se considerar que aqueles que as encomendaram eram os poucos que não «querião zombar d'isso» a que se refere Francisco de Holanda. Também se deve ter em conta que todas as obras executadas por Chanterene têm carácter parcelar ou decorativo: um portal, pilastras, túmulos, uma janela.

Caminho idêntico ao seu é seguido por João de Ruão, Odarte e outros de menor nome. É sobretudo à influência destes que se deve a existência de uma escola caracterizada simultaneamente por uma orientação Renascentista, mas também, por uma incompleta assimilação das novas formas e de que nos chegaram obras assinadas por Tomé Velho, Pero Luís, António Fernandes, além do nome de muitos outros de que nenhuma obra resta a assinalar o mérito.

Quanto à pintura, só depois do primeiro terço do século XVI <sup>3</sup> a sua unidade estilística é quebrada em Portugal pela introdução das concepções oriundas da Península Itálica. Até então domina um goticismo favorecido pelas relações com os Países Baixos; destes, não se importavam só — quase sempre por aquisições particulares — os frequentes quadros e «retábulos de Flandres», como citam os documentos. Vinham também tapeçarias, armas, instrumentos musicais, mobiliários e manuscritos iluminados, principalmente «Livros de

Horas»<sup>4</sup>. O intercâmbio de artistas acompanha a influência exercida pela importação de objectos de arte. Neste período, Pero d'Evora, Simão o Português, Afonso Castro e Eduardo o Português trabalham na Flandres, enquanto a permanência de vários artistas flamengos entre nós está atestada. Destes podemos mencionar Vitor Vizeti, Roëlf Van Velpen, além de outros que se limitaram a curtas estadias. Num processo semelhante ao referido quanto à escultura, é por esta via que se começa a fazer sentir a influência da pintura do Renascimento e não por relação directa com a arte italiana. Só mais tarde se começa a verificar o seu impacto directo através dos pintores bolseiros de D. João III. Mas a actividade destes desenvolveu-se apenas depois do termo do período que nos interessa e que limitamos a 1540. E só depois «a onda avassaladora do italianismo tudo vai submergir, tirando à pintura nacional o seu profundo carácter nacionalístico e lírico»<sup>5</sup>.

Sem aprofundarmos o estudo da orientação estética da arquitectura portuguesa no período que nos ocupa, pois tal tarefa nos obrigaria a extenso desenvolvimento e nos afastaria do nosso objecto, limitar-nos-emos a pôr em evidência alguns pontos que se nos afiguram essenciais.

Sem pôr em causa a importância do estilo Manuelino, parece que se devia salientar, ao estudar a arte portuguesa do século XVI, quão limitado é o seu período de influência: «Considerando a vitalidade da sua expressão, o mais paradoxal quanto ao estilo Manuelino é a sua breve duração em Portugal — apenas as duas primeiras décadas do século dezasseis, depois das quais sucumbiu quase sem um sinal de resistência às formas rivais da Renascença, importada do estrangeiro.»<sup>6</sup> Esta repentina

deserção perante novas formas explica porque obras iniciadas dentro duma concepção manuelina são terminadas segundo o estilo clássico, caso de que encontramos o primeiro exemplo na arquitectura dos Jerónimos.

Por outro lado, se parece ser certo que as primeiras manifestações da arquitectura clássica em Portugal se devem a artistas espanhóis e franceses, importa dar a devida importância à estadia de arquitectos portugueses em Itália em missão de estudo. Deixando por agora de parte o caso de Francisco de Holanda, tem-se notícia da viagem de Duarte Coelho que se deve ter efectuado durante a segunda década do século XVI, além da de Gonçalo Bayão que, embora datando de um período imediatamente posterior ao que nos ocupa, não tem para nós menor interesse, atendendo-se à intenção didáctica que a anima.

Estes dados permitem considerar a existência de uma política oficial favorecendo as relações com Itália, em que se integraria a viagem de Francisco de Holanda — que por isso não pode ser vista como fenómeno isolado e de natureza excepcional.

Mas a cultura do Renascimento em Portugal passa em grande parte pelo conhecimento de tratados de teoria artística, em particular de Vitruvius, cuja obra foi uma outra Bíblia para os artistas e teóricos da época. Escrita durante o império de Augusto, época áurea da arte romana, o *De Architectura libri decem* pouco interesse apresentava para os arquitectos desse tempo, na medida em que se limitava a compilar fontes do período helenístico. Diversa foi a sua sorte nos tempos que se seguiram. Do século V até ao Renascimento o tratado foi guardado em bibliotecas conventuais, sem

ser de qualquer modo utilizado na prática arquitectónica ou na elaboração das múltiplas obras teóricas medievais. Apenas em meados do século XV, através de Leon Battista Alberti, Vitruvius se torna uma das fontes principais do pensamento e da acção artística. A partir dele se desenvolve a concepção global de «romanidade», em que se baseia o segundo Renascimento arquitectónico, que terá o seu apogeu em Bramante. Os tratados de Francesco di Giorgio, Filarete, Pacioli e Francesco Colonna revelam a importância e extensão da sua influência.

Em 1486 foi publicada a primeira edição da obra de Vitruvius, em Roma, seguindo-se a esta uma multiplicidade de outras edições, a mais importante das quais é a grande edição romana de 1511, a cargo de Fra Giocondo de Verona, que pela sua projecção pode ser considerada como a «edição princeps» dos *Dez Livros*. A partir de então a obra torna-se alvo das mais diversas interpretações: «Durante tutto il '500 è una guerra inesauribile che si svolge fra architetti e filologi per interpretari il pensiero di Vitruvio attraverso lo spirito e la lettera, nelle espresioni del testo e nelle forme dell' architectura. Da una parte gli architetti cercano attraverso le parole dell' trattato di intendere le norme e le misure dei 5 ordine che le dirute colonne e le infrante trabeazioni spiegano dinanzi ai loro occhi; dell' altra e filologi i letterati cercano nei monumenti superstiti e nelle comparazioni con gli altri testi antichi, il mezzo e la chiave per schiudere il mistero delle numerose lacune e alterazioni e oscurità del trattato.»<sup>7</sup>

Não se sabe ao certo desde quando a obra foi conhecida em Portugal. A edição mais antiga que encontramos nas bibliotecas de Lisboa foi a florentina

de 1522, realizada pela oficina dos Giunti e de que existem dois exemplares na secção dos Reservados na Biblioteca Nacional. Tem-se, porém, notícia de que, por volta de 1541, Pedro Nunes trabalhava numa tradução dos *Dez Livros*. Na introdução ao *Tratado dos Crepúsculos* escreve, escusando-se da demora com que apresentava a obra: «...sed ut occasionem aliquam nanciscer excusandi me quod interpretatione Vitruuij dui sim moratus: nam per aduersa ualetudine...»

Também o *Da Pintura Antigua* demonstra o interesse que entre nós despertou o tratado de Vitruvius: este é a obra mais citada por Francisco de Holanda (19 vezes), que transcreve longos passos do texto latino e defende a ortodoxia da teoria vitruviana contra os «modernismos» de Serlio. Outros tratadistas eram igualmente conhecidos em Portugal, como Alberti e Sagredo. Pode-se comprovar o conhecimento em Portugal no século XVI de duas obras de L. B. Alberti: *De re aedificatoria* e *Trattato della Pittura*.

Prova concludente do conhecimento e divulgação em Portugal da obra de Alberti é dada por referências de André de Resende que, por incumbência régia, a traduziu por volta de 1553, tradução que, contudo, nunca foi publicada: «...eu ando todo ocupado em hũo liuro de architectua per mandado de el Rei nosso senhor» (*História da Antiguidade da Cidade de Évora*, pág. 9). E em outro passo: «mando que os meus livros de S. Frei Gil e de Architectura (...) tudo fique ao ditto meu erdeiro e elle o tenha tudo muito bem guardado, porque são muito proveitosos para a sua honra e minha memória» (Testamento de 9 de Dezembro de 1573).

O conhecimento do *Trattato della Pittura* é atestado por uma referência num dos diálogos do *Do tirar polo*

*natural* (TN/X/281), passagem em que as afirmações de Francisco de Holanda são inseridas à força no contexto da obra, independentemente do desenvolvimento lógico, e apenas se justificam se as considerarmos a refutação de qualquer acusação de plágio de que tenha sido alvo, que seria possível apenas num meio que tivesse conhecimento do *Trattato della Pittura*.

Publicado em 1526, no período de maior brilho da arte plateresca, *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, é em Espanha e em toda a Península «el primero libro con pretensiones de teoria estética de la Arquitectura y con intento de restaurar los olvidados canones de Vitrubio. Pero tan poderosa y irresistible era la corriente, que ni mismo el Diego de Sagredo, con estampar al frente de su obra el significativo título de “medidas del Romano”, manifestando con esto sólo su veneración por la antigüedad latina, pudo sustraerse a la atmósfera verdaderamente embriagadora que circundaba; y aunque no hizo un manual de arquitectura plateresca, relató bastante el rigor de la escuela de Vitrubio, en cuanto a la ornamentacion, admitiendo, sino las fantasias peninsulares, a lo menos los “grutescos” italianos. El libro, que esta compuesto en diálogos a la manera clásica y que tiene para los españoles la curiosidad y la importancia de ser el primero libro de artes impreso en nuestro suelo (y tambien en Francia, donde en 1539 se tradujo) debe precisamente su carácter original a los “perceptos que no deben observarse” segun la frase del intolerante Llaguno. Admite, pues, aun recomienda Sagredo la prodigalidad de ornato, los capiteles fantásticos, las columnas abalaustradas, los medallones y candelabros. Sin embargo, él de buena fe ó se creía clásico, y lo era al explicar las cuatro órdenes de Vitrubio

(que es, juntamente con el libro “De re aedificatoria” del florentino Léon Battista Alberti, el único texto que cita), y al quejar-se de que por ignorancia de las medidas, los oficiales que quieren imitar y contrahacer los edificios romanos, han cometido, y cada día cometen muchos errores de desproporcion y fealdad en la formacion de las basas y capiteles y piezas que labran para tales edificios»<sup>8</sup>.

A obra do capelão de Joana a Louca teve grande difusão em Portugal. Atestam-no as edições que dela conhecemos datando de 10 de Julho de 1541, de 15 de Janeiro de 1542 e de 15 de Junho de 1542, todas realizadas por Luís Rodrigues, impressor do Rei. A primeira destas é a segunda edição que a obra conhece, caso não se verifique a hipótese, que o seu texto torna viável, de uma anterior edição portuguesa.

Quanto a Sérlio, pode-se aventar a hipótese de que a sua obra, destinada a exercer tão grande influência na arquitectura portuguesa do fim do século XVI, tenha sido introduzida no país por Francisco de Holanda quando do regresso da sua viagem a Itália. No Tratado *Da Pintura Antigua*, a obra do arquitecto bolonhês é diversas vezes referida como novidade ainda pouco conhecida:

a) «O ultimo (dos architectos do Papa) é Bastião Sérlio, bolonhez, que screveu da architectura, o qual me deu na cidade de Veneza o seu livro da sua propria mão» (PA/I-XXXXIII/55).

b) «A columna ionica (...) far-se-ha oito partes e mea da sua grossura com a basa e capitel, e Vetrúvio lhe dá mais mea que Serlio, o bolonhez, o qual não sei quem o meteo em deminuir as symetryas de seu mestre e faze-las mais pequenas» (PA/I-XXXX/19).

c) «5 — Bastião Serlio, Bolonhez, que compoz uns livros de architectura, que agora andam em Veneza» (PA/famosos architectos/295).

Estas passagens revelam um estudo aprofundado da obra e das realizações arquitectónicas de Sérlio, conhecimento que leva Francisco de Holanda a colocá-lo em quinto lugar na lista de «os famosos architectores dos modernos».

É também através do tratado *Da Pintura Antigua* que temos notícia do conhecimento em Portugal, por meados do século XVI, de outras obras de relevo na literatura artística do Renascimento: «Mas quem na proporção humana quiser ver a diferença de antiguidade (que eu mais estimo) ao que mais alterarão os modernos, lea Pomponio Gaurico napolitano: “De Statuaria”, e o frade no abacto, as quais aqui podera pôr, se não forão tão vulgares entre os aprendizes pintores; e Alberto Dureiro homem que na sua maneira teve grandissimo primor, também screveu tudescamente “da porporção”, e outros que eu não vi» (PA/I-XVII/106).

*De proportione*, de Dürer, embora escrito «tudescamente», é um dos mais concludentes testemunhos da influência da teoria de arte italiana na Europa, no que se pode equiparar ao tratado *Da Pintura Antigua*. Editado em 1528, «l’opera del, Durerche, (...) ebbe il massimo successo nonostante la sua grande astusita, fu la Dottrina della proporzione, alla qual egli aveva pensato di dare come introduzione il libro sulla misura. Era intima persuasione dell’artista tedesco che l’empirismo locale avesse un difetto organico a cui egli doveva rimediari o di spianare ai suoi connazionali l’accesso ad un canone paragonabile alla figura ideale antica e italiana, ma che fosse nazionale»<sup>9</sup>.

Em Portugal, «a influência theorica de Dürer não foi menos notável do que a práctica. O primeiro escriptor portuguez que falla de Dürer é sem dúvida Francisco de Hollanda nos seus Diálogos. Depois de Hollanda (1549) (*si*) segue-se Luiz da Costa (nascido em 1599) que traduziu um dos tratados de Dürer: “Quatro livros de Symetria dos corpos humanos compostos por Alberto Dureiro com o 5.º livro de Paulo Galario Saludiano.” Esta tradução, que ficou infelizmente em manuscrito, foi feita da edição italiana segundo se collige do que diz Barbosa Machado»<sup>10</sup>.

*De Statuaria*, do napolitano Pompónio Gaurico, foi editado pela primeira vez em Florença e a sua influência deve-se talvez mais à elegância da erudição e da linguagem do que ao interesse da matéria. O seu sucesso verificou-se sobretudo no Norte da Europa onde foi impresso diversas vezes. O carácter humanístico da obra revela-se essencialmente na teoria platónica das proporções com expressas referências ao *Timeu* e outras obras de Platão e a importância dada à música ao referir-se à harmonia dos corpos. A importância da obra de Gaurico na cultura de Francisco de Hollanda e, portanto, no meio cultural português é testemunhada quando a encontramos citada mais duas vezes no tratado *Da Pintura Antigua*.

Mas deve-se mencionar ainda um facto que parece comprovar o interesse que então merecia a teoria de arte: a encomenda duma miniatura do Coliseu de Roma feita por D. João III a Gonçalo Baião. Numa carta que este, do Porto, dirige ao Rei em 15 de Dezembro de 1547, lê-se: «Quanto às coisas que eu disse a Vossa Alteza que vira em Itália e em outras partes, nomeando-lhe algumas que entendi poder faze-

las em sua perfeição, dei a Vossa Alteza um apontamento em Almeirim e me disse que folgava de ve-las e que lhe fizesse o Coliseu de Roma em ponto pequeno, o qual estou fazendo em tamanho de trinta palmos de roda. Já tenho muita parte dêle feito (...) bem como as outras coisas que já estariam todas acabadas se a obra do Coliseu não fosse em si tão grande e tão cheia de coisas miúdas, mas indispensáveis para bem se ver e entender.» Esclarece Sampaio Ribeiro: «El-rei mandara dar-lhe vinte mil reais para ele levar a cabo a miniatura do Coliseu e a prova de que ela foi acabada e entregue, e que deve ter sido apreciada condignamente, está na carta de 26 de II 1553 em que o Piedoso dá a Gonçalo Baião uma tença anual de outros vinte mil reais pelo trabalho e despesas que tivera com o Coliseu e outras obras que lhe mandara fazer.»<sup>11</sup>

#### *O ESTATUTO SOCIAL DO PINTOR*

No âmbito da cultura do Renascimento o estatuto do artista é um problema que assume particular importância, reflectindo as alterações que a partir do século XV se verificam tanto quanto à sua posição na sociedade como à definição do próprio artista. Francisco de Holanda aborda-o também, com autoridade.

A nova «teoria do artista» é não só um dos temas predominantes no tratado *Da Pintura Antigua* (que se poderia interpretar inteiramente como uma polémica sobre este tema) como uma das preocupações maiores de toda a obra de Francisco de Holanda. O estudo da

posição social do artista em Portugal no decorrer do século XVI revela-se assim importante, também, por esclarecer, integrando-a no contexto cultural respectivo, uma das estruturas do pensamento de Francisco de Holanda.

Tal como nos demais países europeus, é em função do modelo italiano que em Portugal tomam forma as reivindicações sociais dos artistas e as polémicas a que deram lugar. O processo inicia-se no século XV, quando os artistas, com a força que lhes advinha dos novos métodos científicos, começam a proclamar a sua superioridade sobre os meros artesões. O respeito pelos artistas aumenta extraordinariamente num curto espaço de tempo: Miguel Ângelo será definido como «divino» apesar de se manter uma tradição teórica oposta à inclusão da pintura e da escultura entre as artes liberais.

Evolução semelhante se verifica em Portugal. A organização corporativa mantém-se até bastante tarde: os pintores fazem parte duma corporação com regulamento próprio que coincide nas linhas gerais com o das restantes corporações e trabalham em oficinas colectivas, de inspiração medieval, de que se conhecem apenas as linhas gerais de organização e funcionamento: «De facto, não se sabe quase nada sobre a organização destas oficinas, quer sobre a maneira de trabalhar nelas, quer sobre o carácter de “colaboração” que diversos “parceiros” nelas desempenhavam, uns em relação aos outros.» Uma certa uniformidade estilística caracteriza as obras produzidas por estas oficinas: «Este nivelamento deve ter sido muito acentuado e é difícil encontrar na maioria das obras uma nota estritamente pessoal. Não

se deve esquecer, de resto, que um artista nessa época era apenas, em princípio, um chefe de oficina. Os seus colaboradores, geralmente seus alunos, realizavam a obra concebida pelo chefe e, muitas vezes, um ou outro entre eles especializava-se na execução de determinados detalhes.»<sup>12</sup>

O primeiro regimento das corporações dos pintores de que se tem notícia é incluído na compilação de Duarte Nunes de Lião, datando de 1572 — mas tudo leva a crer que o que nele é estabelecido corresponde ao *statu quo* anterior. Assim, em 1539 os pintores são integrados na bandeira de S. Jorge, que tem à cabeça os barbeiros e os armeiros. Por terem sido expulsos da Casa dos Vinte e Quatro, não os menciona a Regulação de 1771. Mais tarde formar-se-á a Irmandade de S. Lucas, constituída por escritura de 1602.

O «Regimento de Pintores» de 1572, evidencia uma orientação mesteiral de espírito medieval e tem aspectos que hoje em dia chocam a nossa sensibilidade, como já então deveriam chocar aqueles (como Francisco de Holanda, mas não só ele) em que já ecoava o individualismo da Renascença:

«15. E os juizes do ditto offiçio terão cargo de trinta em trinta dias vizitar as tendas dos offiçiaes. E fazer correição cõ o escriuão. E assi todas as mais vezes que necessario lhes parecer. E as obras que acharem que não são feitas como devem tomarão e leuarão aa Camara para se fazer nisso o q for Justiça e se dar o castigo ao offiçial cõforme aa culpa que lhe for achada. E esta diligência farão sem odio nem affeição nem outro algũ modo ou especie de malicia. E os juizes que nas ditas obras engano e falsidade acharem e a

dissimularem per qualquer via que seja e não fizeram diligência para se fazer a dita execução contra os culpados pagarão dez cruzados ametade para as obras da cidade. E a outra para quem os accusar.»

Não implica este «Regimento», que a nova concepção da posição social do artista ainda não tivesse chegado a Portugal. Além das afirmações de Francisco de Holanda tem-se notícia de reacções ao espírito e forma da legislação de 1572. O processo de Diogo Teixeira, desobrigado em 1577 da Bandeira de S. Jorge por D. Sebastião, que em seguida se reproduz parcialmente, constitui um testemunho de maior interesse <sup>13</sup>.

«Provisam de Diogo Teixeira pintor de maginaria, desobrigado da Bandeira de Sam Jorge, e encargos de mecânico, feita em Lisboa em seis de Mayo de 1577.

— Diz Diogo Teixeira, cavaleiro fidalgo da casa do Senhor Dom António, vosso tio, e Pintor de imaginaria dolio, que El Rey voso Avô que está em gloria por naquelle tempo nesta cidade e Reyno a arte da pintura nam ser de perfeiçam em que hora está nem haver tais pessoas de calidade que sempre uzassem da dita arte anexou individamente os Pintores à Bandeira de Sam Jorge nesta cidade como que foram mecanicos, sendo arte em sy selebre, e porque daquelle tempo em diante alguns pintores de nome sempre dos Reys vosos antecessores foram honrrados e filhados em foro nobre e a cidade os nam obriguar aos encargos da dita Bandeira nam aduertiram os tais Pintores de requerer aos Reys que exebisem o ouvesem por isentos da dita Bandeyra dos Mecanicos e por esta arte ser tão iminente e selebre asy dos antigos, como dos modernos e com numeada antre as liberais e em todos

os tempos e partes em que foy e he mais uzada se teve e tem muita Reputaçam e aprenderam e estimaram muitos nobres, mas por ora a camara desta cidade sem fazer distancia de huns Pintores a outros, pretende obrigar a todos a pagar a dita Bandeira e servir nos encargos della, nam se havendo de entender nos Pintores da imaginaria de olio posto que todos tenham nome de Pintores maximamente nos estremados dos outros. Pede a vossa Alteza que havendo respeito ao sobre dito, e a calidade do Sopplicante a ser hum dos melhores da sua arte que ha neste Reyno, haja por bem de acordar que nam seja obrigado á dita Bandeyra, nem a seus encargos nem a outros que soem obrigados os mecanicos.

E receberá Mercê.»

#### *A VIAGEM A ITÁLIA*

Tal era, social e culturalmente, a situação da arte em Portugal na altura em que, com vinte anos de idade, Francisco de Holanda parte para Itália. O conhecimento que desta viagem se tem baseia-se nos desenhos que dela trouxe e nas referências que se encontram nas suas obras literárias. Sobre o seu itinerário e duração parece nada haver a acrescentar ao que escreveu D. Elias Tormo nas notas à edição monumental do livro de desenhos <sup>14</sup>.

De Portugal seguiu, no início de 1538, para Barcelona, onde foi recebido por Carlos V. Antes de 4 de Novembro do mesmo ano tinha já conhecido Miguel Ângelo e na Páscoa do ano seguinte recebeu a comunhão do Papa. São estas as únicas datas

conhecidas quanto à viagem. Da análise da ordem de *Os desenhos de antigualbas*, D. Elías Tormo estabeleceu o seguinte itinerário: Barcelona, Salses, Nice, Villefranche, Génova, Sarzana, Piza e, finalmente, Roma. Em 1540 desloca-se ao sul: Terracina, Gaeta, Garigliano e Nápoles. Também partindo de Roma teria visitado Civita Castellana, Orvieto, Narni, Spoleto, Loreto, Ancona, Pesaro, Ferrara e Veneza. Daí iniciarse-ia a viagem de regresso: Milão, Pavia, Vaucluse, Saint Maximin, Nîmes, Toulouse, Bayonne, Fuenterabia e San Sebastian. Poder-se-ia ainda considerar que de Piza (onde teria passado quando vindo de Génova para Sarzana) teria visitado Florença e Siena. Não parece possível datar com precisão a estadia em Roma, embora tudo leve a crer que tenha deixado aquela cidade em 1540 e que concluiu a viagem em 1541.

Embora tenha assim percorrido grande parte de Itália, levado pelo desejo de conhecer e desenhar as «cousas notaveis d'ella», apenas sobre a estadia em Roma nos dá Francisco de Holanda informações substanciais, limitando-se no caso das demais localidades à menção de um ou outro monumento de maior importância, de qualquer ocorrência excepcional, ou a referir os artistas de maior destaque que aí habitavam.

Em Roma, Francisco de Holanda viveu com uma certa opulência, pelo menos durante um ano, como descreve detalhadamente:

«Como minha tenção em ir a Italia não foi por buscar outro mór proveito nem honra que fazer bem, e àquella fôra de meu Rei enviado, nem trazia nenhum

outro interesse ante os olhos de privar com o papa nem cardeaes em a corte. E isto sabe-o Deos e sabe-o Roma, que se eu nella quisera morar por ventura não me faltava possibilidade, assi por mi mesmo como por favor de principaes pessoas em casa do papa. Porém todo este pensamento andava ante mi tão apagado, que nem somente m'ò deixavam passar pola imaginação outros que eu trazia mais nobres e do meu gosto, os quais muito mais em mi podiam que nenhuma cobiça de beneficios ou speitativas, para siquer trazer comigo, como fazem os que vão a Roma.

E o que só me era presente era o em que poderia servir com a minha arte a El-Rei nosso senhor, que me lá mandara, cuidando sempre comigo, como poderia roubar e trazer a Portugal roubados os primores e gentilezas de Italia, do contentamento de El-Rei e dos Infantes e do sereníssimo Senhor o Infante D. Luis.

Dizia eu: que fortaleza ou cidades estrangeiras não tenho eu inda no meu livro? Que edificios perpetuos e statuas pesadas tem inda esta cidade, que lhe eu já não tenha roubado e leve, sem carretas nem navios, em leves folhas? Que pintura de stuque ou grutesco se descobre por estas grutas e antigoalhas assi de Roma, como de Puzol e de Baias, que se não ache o mais raro d'ellas polos meus cadernos riscados? (...)

E como tudo não cuidou eu que me tenho enganado (inda que m'ò digam alguns), assi que, como estes eram os meus cuidados e as minhas lides e demandas, não tinha outro mór cardeal Fernes que acompanhar, nem outro maior Dattario que grangear, que ir-me um dia ver D. Julio de Macedonia, luminador famosíssimo e o outro, mestre Michael Angelo; ora Bacio, nobre sculptor; ora mestre Perino; ou Bastião venesiano e às vezes Vallerio

de Vicença, ou Jacopo Mellequino, architector, Lactancio Tollomei, o conhecimento e amizade de quaes homens eu muito mais stimava que outros de nenhuma mais fantasia nem presunção, se os hi haver podia neste mundo (e assi os stima Roma). Porque d'elles recebi eu algum fruto e doutrina e das suas obras na minha arte, e me recreava em praticar em muitas cousas claras e nobres, assi do tempo antigo como do novo. (...)

Ora o meu proprio passo e a minha rotta não era outra senão rodear o grave templo do Pantheon, e notar-lhe todas as columnas e membros; o Mauseolo de Hadriano e o de Augusto, o Coliseo, as Thermas de Antonino, e as de Deocletiano, o arco de Tito e o de Severo, o Capitolio, o Theatro de Marcello, e todas as outras cousas notaveis d'aquella cidade, de que me já os nomes esquecem. Posto que também às vezes me não lançavam fora das magnificas camaras do papa, a que eu sómente ia porque da nobre mão de Rafael Orbino eram pintadas mas mais amava eu muito aqueles homens antigos de pedra, que nos arcos e columnas stavam sculpidos polos velhos edeficios, que não outros mais inconstantes que por toda a parte enfadam; e mais d'elles aprendia eu e do seu silencio grave» (PA/II-I/177 a 179).

Assim se dedica Francisco de Holanda inteiramente à prática e teoria da Arte: os *Diálogos* são a prova do interesse pela teoria artística, enquanto o tratado *Da Pintura Antigua* nos informa como recebeu ensinamentos de António de Sangallo, Jacopo Meleguino e, talvez, de Sérlio. Simultaneamente, continua a pintar e desenhar: não existisse a atestá-lo o álbum dos *Desenhos de Antigualhas*, ele próprio escreve como, por encomenda da Rainha, executava então uma cópia do

retrato de Jesus Cristo atribuído a S. Marcos, além de incidentalmente referir também vários desenhos de sua autoria.

Da estadia em Roma, as suas relações com Miguel Ângelo são o aspecto que mais tem interessado os estudiosos. Comprovadas pela carta que Francisco de Holanda envia ao grande florentino em Agosto de 1553, o único elemento que sobre elas possa dar qualquer informação é o *Da Pintura Antigua*.

Sem querer discutir a possível veracidade dos *Diálogos* verificamos, contudo, que sobre este ponto encerram elementos de certo modo contraditórios quanto ao grau de intimidade que tenha existido entre o seu autor e Miguel Ângelo.

No início do século XVI, Roma torna-se o principal centro da cultura Italiana, tomando o lugar até aí ocupado por Florença, de quem se apresenta como legítima sucessora. Período essencial deste processo são os dez anos do enérgico pontificado de Júlio II (1503-1513). É então que a cultura florentina emigra, perdendo as suas limitações, e se torna um dos componentes essenciais da cultura romana.

Em Roma floresce um estilo directamente derivado da cultura florentina do '400: «As composições clássicas dominaram o século XVI e definiram o estilo romano: eram a amplificação e a realização grandiosa das “ideias” artísticas que Florença não tinha desenvolvido.» Mas não é apenas o prolongamento dos princípios florentinos que caracteriza a cultura romana de então: «A cultura romana no tempo de Leão X não deve ser confundida com a de Florença dos Medici: Bibiena, Bembo e os seus amigos tinham conhecido

Policiano e a Academia, mas havia simultaneamente mais liberdade e menos elevação na sua actividade.»<sup>15</sup>

Pode afirmar-se que Francisco de Holanda sentiu inteiramente esta mudança de orientação. Na sua obra quase se não encontram referências a artistas toscanos do '400 (à excepção de Leonardo) como apenas se nos deparam magras referências à cidade do Arno. Simultaneamente, nenhum dos desenhos do álbum que traz de volta à pátria, testemunho irrefutável dos seus gostos e preferências, toma Florença como tema. A não ser um breve apontamento do traje das florentinas, nada diz ter Francisco de Holanda sequer ali passado.

Paralelamente à afirmação da hegemonia cultural romana, assiste-se à formação de um novo conceito que exercerá grande influência na cultura humanista e de que se encontra reflexo no pensamento de Francisco de Holanda: o mito da «Roma renascida» (também herdado da cultura florentina que o vivera como «Toscana renascida»), de que são testemunho a *Roma instaurata* de Flávio Biondo e o sucesso que obtém o *De aureo seculo et origine urbis Romae*, publicado em 1498 por Giovanni Nanni de Viterbo e atribuída a Fabius Pictor.

Desta evolução é paradigmática a figura de Miguel Ângelo que, dominando a arte romana, resume na sua obra os principais aspectos da cultura florentina — Miguel Ângelo, o herói moderno por excelência, como se testemunha em *Da Pintura Antigua*.

Embora relativamente recente na sua forma actual, o conceito de «maneirismo», que tem muito remota origem na teoria vasariana das «maneiras», é um instrumento indispensável na história da cultura

italiana do século XVI. Com efeito, entre 1520 e 1590 assiste-se a uma profunda alteração em todos os campos artísticos, a uma modificação global do sentido estético: «Depois de cerca de 1520 (...) os objectivos estéticos parecem ter repentinamente mudado (...) as artes procuram agora algo de indefinível. Os artistas que denominamos Maneiristas desafiavam os padrões existentes para desenvolver uma arte que era pessoal e incomensurável. Desafiavam as regras de proporção, perspectiva e composição estabelecidas, alterando a natureza e modificando formas e cores para satisfazer critérios pessoais.»<sup>16</sup>

Exemplar das modificações do período é a evolução da teoria das proporções: dos rigorosos princípios de inspiração matemática do período florentino passa-se a uma concepção de carácter subjectivo. Surgem então pintores como o Parmigianino, Pontormo, Lelio Orso, além do próprio Miguel Ângelo, manifestações dum espírito que passará a dominar a cultura europeia, marcando-a fortemente e preparando o advento do Barroco.

O meio intelectual onde se desenvolve este movimento é estruturado pela vulgarização das ideias postas primeiramente a circular pelo grupo de Marcílio Ficino e pela influência que então exercem obras como o *Da hierarquia divina* do Pseudo-Dionísio: «Verifica-se que existem paralelismos entre o pensamento neoplatónico e a arte maneirista. Tanto o artista como o filósofo concordariam que existem tantos modos para chegar à perfeição como indivíduos. Ambos concordariam que a perfeição suprema poderia ser encontrada em espírito mais do que em forma corporal. O caminho para a perfeição poderia ser

encontrado no indivíduo e não através de cânones e regras exteriores. Chegaria apenas através de profunda contemplação. E a arte era considerada como uma forma de filosofia, como meio de procurar e exprimir os segredos da natureza. Cada um destes factores confluíu na “estética” do primeiro maneirismo (*early mannerism*), contribuindo para o desenvolvimento de uma arte que procurava exprimir o inefável para os poucos que o podiam entender.»<sup>17</sup>

Não só na pintura se encontram manifestações do Maneirismo. Obras como o Palazzo Massimini alle Colonne (1535), a Biblioteca Laurenziana (1526) ou a casa de Júlio Romano em Mântua (1544) atestam a sua influência na arquitectura.

Semelhantes modificações sofre a teoria artística: ao aparecimento das obras orientadas pelo espírito do primeiro Renascimento segue-se um período de silêncio que vai de 1505 a 1547, quando se publicam os tratados maneiristas de arte. Ao invés das anteriores obras, de orientação sobretudo técnica e destinadas à instrução dos pintores e arquitectos, os novos tratados dirigiam-se ao público, não aos artistas, e propunham-se explicar o que é a arte, como deve ser julgada, como se deve compreender os seus paradoxos.

Outro aspecto que poderia ter grande interesse para uma melhor compreensão da obra holandiana seria o esclarecimento da estadia de Francisco de Holanda em Veneza. Porém, apenas se sabe que aí recebeu das mãos de Sérlio o livro de arquitectura deste, enquanto as referências múltiplas e a quantidade de desenhos permitem afirmar que esta foi demorada.

Toda a obra do nosso autor vai então reflectir a sua prática italiana.

## «DA PINTURA ANTIGUA»

O tratado *Da Pintura Antigua* foi terminado em Lisboa em 1548, no dia de S. Lucas, padroeiro dos pintores. Se a hipótese de que a obra tenha sido em parte escrita durante a viagem carece completamente de comprovação, parece poder-se afirmar que a sua redacção se estendeu por vários anos, dado que nela se encontra referida a estadia em Itália como extremamente recente por vezes, outras como já longínqua.

Ao pensamento contido no *Da Pintura Antigua* será dedicada a segunda parte deste trabalho. Examinaremos de momento apenas os seus aspectos mais circunstanciais. Depois duma breve análise da estrutura da obra procuraremos determinar qual o objectivo que se propunha Francisco de Holanda ao escrevê-la e o público a que procurava dirigir-se. Estudaremos, por fim, os elementos referentes à situação da arte em Portugal que nele se encontram.

Composto de dois livros que a uma primeira leitura poderão parecer independentes, têm a maioria dos estudiosos do *Da Pintura Antigua* valorizado o segundo, constituído pelos diálogos miguelangelescos, em detrimento do primeiro, sem terem em conta a unidade global da obra. Para além das diferentes formas estilísticas, o primeiro e segundo livro completam-se, abrangendo em conjunto a totalidade da problemática artística da época, problemática que apresenta uma certa unidade e que os autores italianos codificavam então em obras que vão desde *O Cortesão* aos pequenos tratados e diálogos dos teóricos maneiristas, passando pelo famoso

inquérito sobre a relação das artes que Varchi então levava a efeito.

Se, por vezes, a figura de Miguel Ângelo parece encarnar, para Francisco de Holanda, a totalidade do espírito do Renascimento (a propósito da redacção da obra, escreve no *Do tirar polo natural*: «Y yo como bárbaro português aventureme a subir [ao templo da Pintura] por otros montes y escaleras con el favor de mi natural y de Micael Angelo, y de la Antiguidad» (TN/X/281), muitos problemas se abordam no tratado *Da Pintura Antigua* que pouco ou nada têm a ver com o mestre do *David*, haja em vista o tema sempre presente da situação da arte e dos artistas em Portugal.

Um exame dos principais problemas debatidos na obra revela a unidade de concepção: se nos diálogos se examinam problemas de crítica artística (comparação da pintura flamenga com a italiana, 1.º diálogo), exame das principais obras de arte italianas (2.º diálogo), teoria de arte (relação da pintura com a poesia, 2.º diálogo), teoria do desenho do grotesco e das maneiras (3.º diálogo) além dos aspectos de «sociologia da arte» (situação da arte em Espanha e Portugal, função da arte no tempo de paz e no de guerra, 3.º diálogo), posição da arte na antiguidade (4.º diálogo) é, contudo, no primeiro livro que são estabelecidas a estrutura conceptual e teórica e as noções técnicas e históricas que permitem o desenvolvimento dos diálogos.

Um facto determina a redacção do *Da Pintura Antigua*: a situação da arte em Portugal. Esta depende tanto da situação geográfica do país como da própria complexidade dum campo sobre o qual todos se julgam com o direito de se pronunciar: «Mas como quer que o vulgo da gente sem juizo ama sempre o que devia

avorrecer, e aquilo vitupera que merece mais louvor, não é muito de spantar de errar tão constantemente acerca da pintura, arte não dina senão de altos entendimentos» (PA/II-III/234). Adoptando um socratismo incipiente ao afirmar que «a muitas cousas dinas de grande louvor costumamos às vezes (...) não dar o seu inteiro merecimento e lugar, por não serem conhecidas perfeitamente» (PA/I-prol./57), a função reconhecida por Francisco de Holanda ao *Da Pintura Antigua* é a de esclarecer «em linguagem de portugueses» os diversos problemas relacionados com a arte «antiga» renascida, único caminho para a sua reabilitação no país. Esta intenção não se cansa o autor de a afirmar nos dois prólogos e na conclusão do livro, além de várias outras passagens, nomeadamente: «Posto que a minha tenção não era mais que mostrar aos portugueses que são muito alheios d'isso, que cousa é a pintura, se é arte, se ofício, se é cousa nobre ou inobre, se é cousa leve e ridícula, ou mui gravíssima ou intelectual, a qual dúvida não nasce senão entre os engenhos inobres e tristes; todavia já que a pena tomei na mão, não me quero escusar de dar mais alguns avisos e declaração n'esta arte, assi ao meu próprio natural, como da experiência e estudo que tenho da antiguidade; e isto não prometo eu de maneira que ensine a pintar a quem o não sabe, mas ao menos darei algum conhecimento para sentir a pintura, inda que sou tido por de má condição, e fallo de má vontade n'ella, e isto não de me desprezar d'esta arte, que eu tenho por divina e decida das estrelas, como cuidão alguns, mas por quam raramente se acha quem entenda a perfeição da pintura, nem inda d'aquelles que o persumem e são d'ella officiaes» (PA/I-XIV/97 e 98).

A análise crítica da situação da Arte em Portugal é apresentada também como causa imediata da redacção da obra:

«Mas de uma cousa é infamado Spanha e Portugal; e esta é que nem em Spanha nem em Portugal, não conhecem a pintura, nem fazem boa pintura; nem tem seu honor a pintura» (PA/II-Prol./17). Definem-se, assim, três aspectos deste tema: o desconhecimento do que seja «a boa pintura», ou seja, do estilo clássico; a inexistência de artistas que o pratiquem; e, por fim, a desvantajosa posição da arte e dos artistas em Portugal.

Uma passagem do *Da Pintura Antigua*, já anteriormente citada, informa-nos como, ao findar a sua viagem, de regresso a Portugal, Francisco de Holanda encontraria largamente generalizado o gosto pelas novas formas importadas de Itália. Esta afirmação coincide com as linhas gerais do que podemos saber da implantação da arte do Renascimento em Portugal:

«...eu fui o primeiro que n'este Reino louvei e apregoei ser perfeita a antiguidade, e não haver outro primor nas obras, e isto em tempo que todos quasi querião zombar d'isso. (...) E o conhecer isto me fez desejar de ir ver Roma, e quando d'ella tornei não conhecia esta terra, como quer que não achei pedreiro ou pintor que não dicesse que o antigo (a que elles chamão modo de Itália) que esse levava a tudo» (PA/I-XIII/96).

Outras passagens, contudo, vêm limitar o alcance do que acabamos de ler, insistindo na ignorância do que sejam «realmente» a pintura e as outras artes. Ao procurar definir o que é a arte «velha» em oposição ao «antigo», Francisco de Holanda identifica a primeira com a existente em Portugal:

«Há ahi grande diferença entre o “antiguo”, que é muitos annos antes de nosso Senhor Jesu Cristo encarnasse, na monarchia da Grecia e tambem na dos romãos e entre o antiguo que eu chamo “velho”, que são as cousas que se fazião no tempo velho dos reys de Castella, e de Portugal, jazendo a boa pintura inda na cova. Porque aquelle primeiro antiguo é o excellente e elegante, e este velho é o pessimo e sem arte» (PA/I-XI/91). «Bom será mostrar já agora porque se celebra tanto a pintura antigua dos escritores e de mi, e saber que cousa é, porque não cuide alguém por ventura que são algumas velhices desacostumadas por que ao menos tão nova cousa é ella em Spanha e Portugal que estou em afirmar que nunca foi vista nelle senão foi alguma sombra, e esta em tempo dos romãos» (PA/I-XII/91 e 92).

Quase nos mesmos termos é descrita a situação da arte em Portugal no decorrer do primeiro «diálogo romano»:

«E bem verdade que não temos outras policias dos edeficios, nem de pinturas, como cá tendes, mas todavia já se começam e vão pouco a pouco perdendo a superfluidade barbara, que os Godos e Mauritanos semearam por as Spanhas. Tambem spero que, chegando a Portugal e indo de cá, que eu ajude ou na elegancia do edeficar, ou na nobreza da pintura a podermos competir convosco. A qual sciencia de todo era quasi perdida e sem resplendor nem nome naquelles reinos, e não por culpa d’outrem, senão do logar e do descostume» (PA/II-I/194).

Este estado de ignorância é responsável não só pelo descrédito da «boa pintura» entre os portugueses como pela inexistência de pintores. Francisco de Holanda utiliza

a imagem invertida das condições que em Itália dão lugar a situação oposta à portuguesa:

«Assi, mestre Micael Angelo, que vós affirmaes que sómente aos italianos concedeis entre todo o outro mundo, a pintura? Nem que milagre é ser isso assi? Sabereis que em Italia pinta-se bem por muitas razões, e que fóra de Italia pinta-se mal por muitas razões. Primeiramente a natureza dos italianos é estudiosissima em stremo, e os de engenho já trazem do seu próprio, quando nascem, trabalho, gosto e amor àquillo que são inclinados e que lhes pede o seu génio. E se algum determina de fazer profissão, e seguir alguma arte ou sciencia liberal, não se contenta com elle, com o que lhe basta pera ser por aquella rico e do numero dos officiaes, mas por ser o unico e stremado vegia e trabalha continuamente, e só traz ante dos olhos este tamanho interesse de ser monstro de perfeição (fallo onde sei que sou crido) e não arrazoado naquella arte ou sciencia. E isto porque Italia não stima este nome de arrazoado; que tem por baixissima cousa nesta parte o remedio, e sómente d'aquelles falla e até ao ceo alevanta a que chamam aguias, como sobrepujadores dos outros todos e como penetradores das nuvens e da luz do sol.

Depois nasceis na provincia (vêde se isto é vantagem) que é mãe conservadora de todas as sciencias e desceplinas, entre tantas relíquias de vossos antigos, que em nenhuma outra parte se acham, que já de minimos, a qualquer cousa que a vossa inclinação ou génio emclina, topaes ante os olhos polas ruas muita parte d'aquellas, e costumados sois de pequenos a terdes vistas aquelas cousas que os velhos nunca viram noutros reinos.

Depois crescendo, inda que bem fosseis rudos e grosseiros, trazeis já do costume os olhos tão cheios da

notícia e vista de muitas cousas antigas nomeadas, que não podeis deixar de vos chegar a imitar d'ellas. Quanto mais que com isso se ajuntam engenhos (como digo) stremados e studo e gosto incansavel» (PA/II-I/191).

Ignorância que pode tomar tanto a forma de desconhecimento das técnicas apropriadas (como por exemplo a do fresco, «pintura mui nobre e antiquissima, e não se sabe fazer em Spanha») como dos principios estéticos, sejam eles o das proporções architectónicas ou o do «decoro»:

«Em este genero de decoro vem os homens de Spanha a pintar cousas a que se o rizo não póde ter, assi como diz Oracio» (PA/I-XXXXIII/144).

Ignorância a que se vem juntar a má «natureza» dos pintores portugueses, resistentes à introdução das novas ideias.

A condição artesanal do artista, que se manteve em Portugal até tarde, como se viu oportunamente, suscita algumas das mais agudas críticas de Francisco de Holanda. Não se limitando a afirmar a superioridade absoluta do artista, quer em aforismos, como «os fidalgos ou os senhores, os reys os podem fazer, mas um famoso pintor só Deus o pode fazer» (PA-306), quer no decurso do tratado, detém-se sobre várias facetas da precária situação da arte em Portugal: injusta posição social do artista, mau pagamento das obras e falta de um público conhecedor. Neste sentido, continuando a crítica que a análise das condições de florescimento da arte italiana permite realizar, afirma:

«E se todas estas cousas não bastam, que eu por mui suficiente stimaria pera a perfeição de qualquer sciencia, ao menos esta é mui bastante: que nós outros Portugueses, inda que alguns naçamos de gentis

engenhos e spiritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes; e quasi nos injuriamos de saber muito d'ellas, onde sempre as deixamos imperfeitas e sem acabar. A vós italianos (não digo já Allemães nem Franceses) a mór honra, a mór nobreza e o ser pera mais, sómente pondeis em um (homem) ser terribel pintor, ou terribel em qualquer faculdade; e aquele só dos fidalgos dos capitães e dos cardeaes e dos papas é tido em muito e quasi d'alguns exalçado, que alcança fama de consumado e raro na sua profissão. E não stimando em Italia grandes principes, nem tendo nome, sómente a um pintor vão chamar divino: Michael Angelo, como em cartas que vos escreveu Aretino, praguejador de todos os senhores christãos, achareis.

Ora as pagas e os preços que em Italia se dão pola pintura tambem me parecem muita parte em nenhum outro lugar se poder pintar senão dentro nella, porque muitas vezes por uma cabeça ou rosto tirado do natural se pagam mil cruzados; e outras muitas obras se pagam como, senhores, melhor sabeis, mui deferentes do que pagam polos outros reinos, posto que o meu é dos manificos e largos» (PA/II-I/192).

Estes problemas encontram-se intimamente relacionados. A posição social do artista e os preços pagos por obras de arte, quer na Antiguidade quer em Itália, não deixam de ser comparados com os pagos em Espanha e Portugal:

«Bem sei que em Spanha não são tão bons pagadores da pintura como em Italia, e por isso stranhareis as grandes pagas d'ella como homens creados nas pequenas; e eu sou bem informado d'isto d'um creado que já tive portugûês; mas portanto vivem cá os pintores e os ha

cá... e não em Spanha. E têm nisso a mais gentil fidalguia os Spanhoes do mundo todo! Que achareis alguns smorecem e louvam e gostam da pintura, quanto basta; e apertando mais com elles, não têm animo para mandar fazer uma pequena obra nem de a pagarem; e o que tenho por mais baixo: que se spantam quando lhes dizem que ha em Italia quem dê polas obras da pintura tanto preço, porque certo ao meu entender não fazem isto como tão nobres como elles dizem que são, ainda que por mais não fosse que por não abaixarem tão tosto aquilo que d'antes de o spermentarem e executarem, põe sobre a cabeça, que é não stimarem a si mesmos e infamarem a fidalguia de que se jactam, e não já aquella virtude que sempre será stimada, emquanto houver ahi homens em Italia e cidade» (PA/II-III/227 e 228). Do mesmo modo, um dos passos da leitura da História Natural de Plínio que preenche o fim do quarto diálogo romano, aborda o tema dos preços pagos na Antiguidade pela pintura (PA/II-III/263).

#### *ACTIVIDADE ARTÍSTICA*

No período que se estende do regresso de Itália e redacção do *Da Pintura Antigua* até 1571, data de *Da fabrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da sciencia do desenho*, Francisco de Holanda desenvolveu larga actividade, quase sempre relacionada com D. João III e o Infante D. Luís. Embora se tenha notícia de obras executadas para outras individualidades, o melhor do seu trabalho parece ter sido realizado ao serviço daqueles que considerava os únicos conhecedores de problemas artísticos em Portugal.

Ao longo do *Da Pintura Antigua* o nome de D. João III e de seu irmão aparecem frequentemente associados. Embora apenas D. João III e o Cardeal Infante D. Afonso sejam referidos como patronos da viagem a Itália, ao longo desta não deixa de estar em ligação com o Infante D. Luís. Malgrado o incidente ocorrido em Barcelona, episódio que narrará muito mais tarde dum modo desfavorável para «o Infante, que era tanto meu senhor», e que então o tratara com uma grande frieza (SC/V/14), do estrangeiro Francisco de Holanda remete-lhe informações e desenhos. De regresso, faz na companhia do Infante uma viagem a São Tiago de Compostela, que serve de pretexto ao *Do tirar polo natural* (TN-251). No *Da Pintura Antigua* refere-se a D. Luís do modo mais lisonjeador (vg. PA/I-Prol./59). Este encomenda-lhe vários trabalhos, que vão do exame de antiguidades à elaboração dos planos da fortaleza de Mazagão e à resolução de problemas de abastecimento de águas.

Uma carta régia de 30 de Julho e 18 de Agosto de 1556, dá conta de que Francisco de Holanda recebia uma tença do Infante D. Luís.

Quanto a D. João III, que foi, como vimos, o principal impulsionador da sua viagem a Itália, a multiplicidade de tenças régias demonstra até que ponto Francisco de Holanda dele dependia.

Apesar do interesse com que se dedica ao estudo da arquitectura quando da sua estadia em Itália, o mais certo é que Francisco de Holanda nunca tenha visto realizado qualquer dos seus projectos, com excepção da fortaleza de Mazagão: «Assi como se serviu de mi El Rei e o Infante na fortaleza de Mazagão que é feita por meu

desenho e modelo, sendo a primeira força bem fortalecida que se fez em Africa, a qual desenhei vindo de Itália e de França» (SC/V/15). Contudo, mesmo neste caso não parece tratar-se duma obra de inteira responsabilidade de Francisco de Holanda, dado que está comprovada a participação de Benito de Ravena e João de Castilho no projecto. Não obstante, Francisco de Holanda parece ter até tarde mantido a esperança que trouxera de Itália: «...também spero que, chegando a Portugal e indo de cá, que eu ajude ou na elegância do edificar, ou na nobreza da pintura» (PA/II-I/194). Provam-no suficientemente os desenhos e os projectos descritos no *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa*. Os vários projectos do pequeno tratado caracterizam-se por uma unidade estilística notável, duma orientação maneirista muito ao gosto da Europa de então. Ainda se apresenta como architecto ao oferecer os seus serviços a D. Sebastião: «... e já que eu não lembro a V. A. nẽ a Lysboa, nẽ lembrei nẽ para o escolher do sítio nẽ para fazer o desegno da traça ou architectura, nẽ para lhe escolher o Mestre (como home avido por inutil) sendo tudo isto meu officio» (Fab/X/13).

Pode-se, contudo, supôr que tenha desempenhado um papel próximo do de orientador, ou de «consultor estético» em algumas construções levadas a cabo por D. João III. É o que deixa entrever quando afirma: «Em q̃ começou hũs Paços (de Xabregas), os milhores de Portugal (inda q̃ cõ algũas imperfeições, ou descuidos no desegno) q̃ por sua morte não ficarão acabados. E tãbẽ me lembra o grãde cõtentamẽto com q̃ S. A. me dava conta e razão da architectura de tal obra e das grãdes cousas que sobrella com elle passej» (Fab/X/13).

Também no domínio da pintura, porém, Francisco de Holanda desenvolveu actividade, embora apenas duas obras de pintura hoje existentes lhe sejam atribuídas: uma no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, pequeno quadro a óleo, pintado em ambas as faces, representando uma (segundo o catálogo do Museu) «Nossa Senhora de Belém», e a oposta «a descida de Cristo ao Limbo»; outra, uma «Última Ceia», no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro <sup>18</sup>.

Deve notar-se que a identificação de ambas é muito duvidosa. Trata-se, a segunda, de uma obra menor, possivelmente uma bandeira de Misericórdia, sem outro interesse (a não ser que se venha comprovar a atribuição) que o dos elementos iconográficos, referentes à família real, que contém.

Também atribuído a Francisco de Holanda, conservou-se até ao século XIX um «Baptismo de Santo Agostinho» que mereceu os maiores elogios a Taborda: «Quão grande e incomparavel tenha sido o grao de merecimento, a que seu raro engenho soube eleválo, se mostra evidentemente ao ver-se o quadro do baptismo de Santo Agostinho. He este quadro, que tivemos o gosto de ver, de quatro palmos de comprimento e dous de alto, com vinte e uma figuras, a cada huma das quaes corresponde a expressão e character conveniente. Se não temesse a taxa de exagerado ousaria dizer, que nelle se acha reunido à composição de Rafael, o desenho de Miguel Angelo, e o colorido de Ticiano; todavia posso afirmar sem nota ser o melhor Pintor, que temos tido.» <sup>19</sup> Completamente diferente porém, é a opinião de Raczynski que também teria visto o quadro: «(...) c'est d'un faire qui atteste le peu d'habitude qu'il avait de peindre à l'huile et de traiter des sujets historiques; il montre clairement l'influence de

l'Italie; il est en même temps évidemment l'oeuvre d'un artiste qui a consacré sa vie à l'étude des arts, et qui avait les grands exemples de l'époque classique présents à la mémoire.»<sup>20</sup>

Para além destas três obras, tudo o que se sabe da restante produção pictórica de Francisco de Holanda é extremamente vago e reduz-se a meras referências que se encontram nas diversas obras literárias: a cópia do retrato de Jesus Cristo, atribuído a São Marcos, executada em Roma; um retrato de D. João III destinado à Infanta D. Maria; um retrato para a (da) Rainha D. Catarina; um retrato de D. Sebastião; miniaturas para um breviário de D. João III; e duas miniaturas remetidas em 1572 a Felipe II.

Merece, porém, especial referência o livro de desenhos *De Aetatibus Mundi Imagines*, identificado em 1953 por Francisco Cordeiro Blanco, na Biblioteca Nacional de Madrid, obra composta de 152 desenhos datados de 1545 a 1573 e revelando diversas orientações: «En mi entender, tres son los grupos en que podriamos dividir los dibujos, pues caracterizandolos se observa en ellos cierta manera sui generis: uno el formado por la portada, la alegoria de Afrodita y Amor, y el angel del Apocalipsis; despues las originales composiciones “modernistas” que van del folio tres al seis; por ultimo el resto de los dibujos, que, en su totalidad, estan impregnados de arcaico sabor, algunos marcadamente medievales, pero irregulares en su conjunto; pero entre los de gran valor existen outros bien pouco felices.»<sup>21</sup>

Embora o seu valor artístico seja por vezes discutível, o *De Aetatibus Mundi Imagines* tem o interesse de conter, além do único auto-retrato de Francisco de

Holanda, uma surpreendente série de desenhos sobre temas do «Génesis», duma concepção que lembra algumas das obras futuras de Blake. A um primeiro exame, parece também fértil em elementos iconográficos cujo estudo poderia ser precioso para o conhecimento da cultura do século XVI português.

Entretanto, ao longo das várias obras de Francisco de Holanda encontramos também referências a múltiplas realizações fora do campo estrito das «Belas-Artes», numa ilustração viva da concepção que defendeu de um artista pluriforme, tornado quase omnisciente pelo conhecimento do desenho. Além da colaboração na actividade de António de Holanda como rei de armas, refere a sua acção no domínio da cartografia, arte religiosa, desenho de moedas e mesmo no desenho de trajes, armas e arreios para montadas. Contas feitas, é uma bem magra actividade, como que confirmando a advertência posta na boca de Miguel Ângelo, no terceiro «colóquio romano»: «E vós, M. Francisco d'Ollanda, se pola arte da pintura sperais de valer em Spanha ou Portugal, daqui vos digo que viveis em sperança vã e fallace, e que por meu conselho deviaes viver antes em França ou em Italia, onde os engenhos se conhecem e se muito estima a gran pintura» (PA/II-III/228).

«DA FÁBRICA QUE FALECE À CIDADE DE LISBOA» E «DA SCIENCIA DO DESENHO»

Além de serem as principais fontes de informação sobre a sua actividade nos anos que se seguiram ao *Da Pintura Antigua* os tratados *Da fabrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da sciencia do desenho*, terminados

em Julho de 1571, têm o interesse de fazerem luz sobre certos aspectos da personalidade de Francisco de Holanda deixados na sombra ou que se desenvolveram apenas depois da redacção da sua primeira obra. As afirmações teóricas que contêm afiguram-se de menor importância, tanto pela sua brevidade como por, de um modo geral, se limitarem a repetir o conteúdo do *Da Pintura Antigua*.

Deve evidenciar-se que os dois tratados formam um todo. O primeiro propõe a execução de uma série de obras, ou seja, é uma oferta de serviços. No segundo, descreve Francisco de Holanda as várias funções que preencheu junto de D. João III, do Infante D. Luís e mesmo do Príncipe D. João, ilustrando com referência a obras de sua autoria os vários campos em que se pode aplicar «a sciencia do desenho».

A circunstancialidade destas obras é esclarecida por uma carta de D. Juan de Borja, dirigida a Filipe II, remetida de Almeirim com a data de 26 de Novembro de 1570, onde se lê: «(...) aqui esta un pintor muy stimado que se llama Francisco de Olanda y por no ser el Rey aficionado de la pintura desea mucho yr à servir à V. M. y levale algunas cosas hechas de su mano (...)»<sup>22</sup>

Esta carta faz eco a uma passagem de um dos tratados: «(...) é summa desventura da pintura e dos desenhadores, quando os reis e principes o não entendem» (SC/VI/8), e testemunha como seria grave a situação de Francisco de Holanda, a ponto de o decidir a abandonar um país a que se sentia extremamente ligado. Não se conhece em pormenor qual seria essa situação, nem se o seu afastamento da corte terá sido voluntário ou imposto. Parece poder-se crer, contudo, que não era bem recebido junto de D. Sebastião, possivelmente em

consequência de alguma afirmação sobre a «dignidade dos pintores». É o que faz supôr uma passagem do *Da sciencia do Desenho* em que, depois de expor a alta estima do Papa Clemente VII por Miguel Ângelo, apesar das discórdias que entre ambos existiam, afirma: «Não são isto valias de pintores portugueses, que logo foram castigados. E o Papa pelo contrário estimou d'alli por diante mais a Micael e assi o fez toda Roma» (SC/I/4). De todo o modo, Francisco de Holanda apresenta-se como alguém que se encontra afastado de qualquer acção e da corte, corte onde dominam «iniquitas & contraditio» (Fab/XI/14), e se decidiu a «fazer lavrador e viver no monte como homem inutil e que de nada serve n'este tempo» (SC/I/4). Contudo, não é de inteiro bom grado que adopta este modo de vida. Ao longo de dois tratados faz ouvir a sua revolta perante uma condição que se traduz não só em se perder «aquella sciencia e arte que em mi morre tão desatinada e esquecida em um mato e monte que está entre Sintra e Lisboa» (SC/VIII/23), como em prejuízo do próprio reino onde os seus serviços deixaram de ser requeridos depois da morte de D. João III. Afirmação de protesto da parte de quem se sente capaz de dar forma a todo um mundo, que considera essa capacidade o mais elevado acto permitido ao homem e que dele se vê frustrado pela incompreensão geral.

Há contudo um campo para que Francisco de Holanda se volta e onde encontra uma realidade superior à da própria pintura: a religião. Embora se encontrem vários testemunhos das suas convicções religiosas ao longo da *Da Pintura Antigua*, o tom geral da obra, neste campo, é o da seguinte passagem: «Mas uma das cousas por que eu mais desejo de amar ao meu mestre, o immortal Deos, é porque elle só entende e conhece a

altura da pintura, elle só sabe pintar perfeitamente; elle inventou a pintura, elle é a fonte e o fim d'ella» (PA/I-XXXXIII/171).

Agora, porém, o problema religioso passa para o primeiro plano, sob a forma específica do tema da salvação pessoal sobrepondo-se a toda a restante problemática: «Tem tanto cada hũ que fazer ã a fortaleza e reparo de sua alma, e no reyno da spiritual cidade della, q̃ bẽ podera eu dissimular por agora de tratar de fortificação e reparo do reyno e cidade material de Lisboa» (...) (Fab/intr/3).

Esta atitude faz-se sentir ao longo das duas obras em repetidas referências a motivos religiosos. Enquanto, na Antiguidade, Jerusalém toma lugar ao lado de Roma, Cartago e Constantinopla, *Da Fabrica...* descreve a luta da alma em busca da salvação: «Avendo de tratar da fortificação da cidade material de Lysboa parece razão dizer algũa cousa primeiro do q̃ mais releua, q̃ he a redificação da cidade spiritual da nossa alma; porq̃ sã esta estar fortalecida e guardada, ã vão trabalha quẽ vela e guarda Lysboa. Assi, q̃ muyto primeiro se ha de fortalecer e redificar a cidade interior da nossa alma, q̃ a de pedra e exterior, e por isso deue cada hũ fazer o que mais lhe releua; q̃ he fortificar e defender a cidade da sua alma, e o reyno do seu espírito, guarnecẽdo e cingido suas tres potencias. Memoria, Entendimento e Vontade, cõ o inexpunhavel muro da Fé viua, e Esperança segura, e Charidade perfeita, sobre a profunda coua da humildade e proprio conhecimento, contra as minas do Mundo, Carne e Demonio; e guardãdo e velãdo as portas de seus cinco sentidos: cõtra a morte q̃ ãtra por ellas, vegiando de cõtino como de atalaya as altas torres da soberba de nosso coração, contra todo pecado e cõsentimẽto de

culpa fortalecêdo os bastiães e castello do spirito e a torre de menagê da nossa mente cõ o temor e amor de DEOS e cõ o exercicio da oraçam mental, cõ os tiros e setas das jaculatorias armas, cõ toda a mais armadura ã nos o Apostolo manda armar dando a chave de toda esta fortaleza e cidade de nossa alma assi fortalecida como digo, ainda que breve e ignorantemête, ãtão podemos seguramênte tratar do ã he muito menor, ã he de reparar e remêdar a cidade de Lysboa, ã o tanto merece de seus cidadãos e vereadores» (Fab/II/5).

Que os tratados dedicados a D. Sebastião em 1571 não surtiram o efeito desejado é o que parece deprender-se da carta que Francisco de Holanda remeteu, acompanhada de duas pequenas obras, a Filipe II, em 22 de Janeiro de 1572, oferecendo os seus serviços ao monarca espanhol que, quando rei de Portugal, não deixou de o proteger.

Se pouco se sabe da sua actividade no decorrer dos últimos anos de vida, tudo leva a crer que os seus interesses e entusiasmo permanecessem inalteráveis: em 1576 é dada a licença da Censura aos tratados de 1571, o que indica que se preparava então a edição destes (que não se chegou a realizar). Também o interesse pelas formas mais recentes da arte e pelos problemas com ela relacionados é atestado pelo cuidado com que leu e anotou o exemplar das *Vidas dos mais illustres pintores*, de Vasari, conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa, actividade que deve corresponder a este último período da sua vida.

Uma carta de Filipe I, concedendo a sua viúva, Luísa da Cunha Sequeira, as tenças que recebera, informa-nos que morreu em 19 de Junho de 1584.

## II / O PENSAMENTO

### *A ESTRUTURA METAFÍSICO-ESTÉTICA GLOBAL*

«Da fonte da pintura e primeira causa será o começo de nossa obra; onde podemos dizer ser Deos pintor evidentissimo, e nas suas obras se conteer todo o exemplo e sustancia de tal arte. Porque de duas cousas a pintura é formada, sem as quais não se poderia pintar alguma obra; a primeira é lux ou claro, a segunda he escuro ou sombra, e como deixa de ser sombra, logo vem o claro, e no fim do claro começa a sombra; as quaes duas cores acordadas em sua deminuição ou crescimento pintarão todas as cousas. Deos quando quiz pintar tudo o que vemos, como perfectissimo pintor, sobre a escuridade e treuas que cobria o grão retauolo do mundo, começou logo com o claro, e por isto he mais nobre o claro que o escuro: que foi a primeira mão de Deos; e a boa pintura com claro se deve começar sobre o escuro e não com o escuro como todos fazem. Porque primeiro he a lux que a sombra; mas os mortaes costumarão o

menos de fazer e o mais conforme à miseria humana. Assi que disse Deos: faça-se lux e o alvayade para esta obra, e foi feito. E a lux chamou dia, e ao escuro e sombra noite, e com lux e dia, cor perfectissima, pintou todas as coisas mirabeis que vemos, e não com a noite; com esta matizou elle as imagens encarecidas dos angelicos tronos e serafins e celestiaes quadros que nas suas salas e paços tem, que nunca inda vimos e speramos de uer. Pintou o sol d'ouro, a lua de prata. Pintou a rosada aurora, a compartição admirabil das strellas (que he huma parte da pintura), o repartir e sitiar dos sinos e planetas, a novidade das nuvens, os mais circulos terrestres tão grandissimos e velozes, o diuidir o mar das terras tão discretamente; as voltas das prayas e rios tão saudosas, o releuar das serras e promontorios. Colorio a fremosura dos campos e lagunas, e a sombra das selvas, o verde das arvores, a mescla das flores. Debuxou a strenheza das alimarias, a deferença dos peixes, a nouidade das aues. Tudo isto a quem bem o convira são obras de pintura de hum tão perfeito pintor como é Deos. Ora mais claramente pintou elle por sua propria mão tomando limo da terra e formando della a proporção e fabrica do strumento absolutissimo que é o homem. Depois sobre a costa deste pintou a imagem da molher Eua. Porem esta de que fallo he pintura animante que fez o imortal Deos. Para d'ali decer a inanimante aos homens (...)» (PA/I-I/64 e 65).

Este texto, que inicia o tratado *Da Pintura Antigua*, caracteriza um dos aspectos fundamentais do pensamento de Francisco de Holanda e da quase totalidade da teoria artística sua contemporânea: a fusão da estética e da metafísica, fusão que dá lugar a

uma teoria unitária em que as duas disciplinas se apresentam inteiramente solidárias.

Não é, assim, possível proceder a uma exposição do pensamento de Francisco de Holanda utilizando um esquema definido em função das categorias actuais em que se limitaria um campo à «metafísica» e atribuiria outro à problemática «estética». Verifica-se, inversamente, que é no desenvolvimento do exame de problemas ontológicos ou cosmológicos que são abordados múltiplos temas interessando apenas à Estética e que é apenas em função dos primeiros que estes podem ser apreendidos no seu sentido real. Paralelamente, existe toda uma série de problemas metafísicos desenvolvidos a partir de questões estéticas.

Dividiremos, pois, o estudo do pensamento de Francisco de Holanda em quatro grandes áreas: em primeiro lugar, examinaremos os aspectos da sua teoria mais directamente ligados a problemas de ordem metafísica; em segundo, estudaremos a «teoria do pintor»; examinaremos depois vários aspectos do processo pictórico e problemas a este ligados; por fim, a teoria da história que é desenvolvida ao longo dos vários tratados holandeses.

Um problema desde já se põe: o que se deve entender por «pintura»? Problema que não é possível resolver por mera enumeração do emprego do termo ao longo dos tratados, dado que o vocabulário de Francisco de Holanda é extremamente fluido, encontrando-se ao mesmo termo adjudicada uma pluralidade de sentidos e a cada noção mais do que um termo.

Sobre o sentido desta «pintura animante que fez o imortal Deos. Para d'ali decer inanimante aos homens», existem duas séries de elementos: as várias passagens dos tratados que do problema se ocupam, e os elementos iconográficos que se encontram em alguns dos desenhos do *De Aetatibus Mundi Imagines*.

Não se cansa Francisco de Holanda de afirmar que um dos modos em que se pode entender o termo «desenho» ou «pintura» nada tem a ver com o seu uso corrente: «(...) o qual desenho ou pintura muito se aparta e é diferente do que a mais gente cuida e é muito mais alto» (PA/I-prol/61). E adiante: «E digo que a Pintura ou debuxo de que trato não é o que commumente se chama debuxar ou pintar, dos que pouco sabem; qual é o officio dos que debuxam lavores e folhagens, ou dos que pintam com tintas vermelhas e azues e verdes (em quanto terra) porque d'este debuxar e pintar eu aqui não falo. Mas screvo d'aquella sciencia, não só aprendida por insino d'outros pintores, mas naturalmente dada por o summo Mestre Deos gratuita no entendimento, procedidas da sua eterna sciencia a qual se chama DESENHO, e não debuxo nem pintura; o qual desenho assi natural no entendimento por Deus, de que elle tem a gloria, de quem nace, é uma cousa tão grande e um dote tão divino, que o mesmo que Deus obra nelle, obra elle em todas as obras, manuaes e intellectuaes, que podem ser feitas ou imaginadas» (SC/II/6).

Trata-se, portanto, de uma arte diversa da que se realiza com tintas ou pincéis e considerada como base de várias formas de saber. Uma passagem de *Da Sciencia do Desenho* esclarece-nos sobre o que esta seja:

«Quer dizer este Desenho de que screvo, antes determinar, inventar, ou figurar ou imaginar aquillo que não é, para que seja e venha a ter ser, assi das cousas que sam já feitas do primeiro entendimento increado de Deus, que as inventou primeiro, como das que inda não são de nós inventadas; de que bem dizem os pintores que já tem acabado e feito sua obra como em sua ideia e tem feito o desenho d'ella, não tendo inda nada mais que o desenho na ideia. De que vem dizerem tambem os Imperadores na guerra que tem desenho de ir assentar seu campo em tal provincia, ou de fazer tal fortaleza, muito antes que o façam, tendo feito já o desenho e a deliberação secreta do entendimento» (SC/II/6 e 7).

O exame neste contexto dos desenhos sobre a criação do *De Aetatibus Mundi Imagines* justifica-se plenamente. Datando dum período que corresponde aproximadamente ao da redacção do *Da Pintura Antigua*, são o correspondente plástico da teoria nele contida.

Estes oito desenhos, iniciados em 1545 e concluídos em 1551, ilustram fielmente o texto do Génesis sobre a criação e podem-nos portanto esclarecer quanto a vários aspectos da passagem do *Da Pintura Antigua* sobre o mesmo tema. Neles a «pintura divina» é figurada por uma penetração da luz nas trevas, ou seja, como que um desvelar ou dar forma pela luz. No desenho referente à criação dos animais, o Criador é representado cercado de nuvens e erguendo um pesado véu, enquanto da sua figura irradiam jactos de luz. Não se encontra qualquer ilustração da criação como pintura no sentido habitual do termo. O único desenho em que a mão divina toca a sua creatura é o

que representa a designação de Adão como senhor do universo criado, em que a mão de Deus toca a cabeça do homem, não no trabalho de dar forma mas na função de sagrar.

Particularmente esclarecedores do que se deva entender por «pintura divina» parecem ser os desenhos sobre a criação do firmamento e do homem. No primeiro, num dos braços da figura divina, encontra-se a inscrição «ratio», ou seja, proporção. No segundo, em que uma figura humana, cercada da representação dos quatro elementos, vai tomando forma como por acção de um sopro ou um jacto de luz a partir do «limo da terra», chama particularmente a nossa atenção um compasso suspenso sobre a figura, como que ordenando a sua formação.

Destes elementos parece poder-se concluir que por «pintura divina» (como de resto por «pintura» no sentido de processo global), se deve entender não o acto de pintar mas uma actividade total de dar forma segundo uma proporção (ou «razão» de que é símbolo o compasso). Uma função plástica «animante» ou criadora em Deus, «summo pintor que nos fez», de que se encontram formas menores ao nível humano.

Esta definição de «pintura divina» esclarece múltiplos aspectos do pensamento de Francisco de Holanda, especialmente no que se refere à concepção da pintura como ciência universal, de que oportunamente nos ocuparemos. A criação do universo traduz-se por um dar forma, processo global e unitário em função do qual o aparente sensível e o real se identificam. Desta decorre uma concepção da «pintura humana», função plástica semelhante à da Divindade, como «arte da Sabedoria» e

a identificação de entendimento e da criação de imagens (Entendimento ou imaginativa) (SC/II/6).

A «teoria do pintor», desenvolvida paralelamente a esta concepção de pintura, e que dela necessariamente resulta, afasta-se também do habitualmente aceite:

«(...) mas como quer que o vulgo da gente sem juizo ama sempre o que devia de avorrecer, e aquilo vitupera que merece mais louvor, não é muito de spantar de errar tão constantemente acerca da pintura, arte não dina senão de altos entendimentos; porque sem descrição nem razão alguma e sem fazer deferença, assim chamam pintor a um que não tem mais que os olios e os pinceis bastardos ou delicados da pintura, como ao ilustre pintor que em muitos annos não nasce (o que eu tenho por cousa muy grande). E assim como ha quem chamam pintor e não é pintor, assim ha i pintura que não é pintura, pois estes tais a fizeram» (PA/II-III/234).

O pintor define-se, não pelo facto de pintar mas por um poder, uma faculdade que nele existe e que lhe é necessário realizar. Uma graça divina atribuída apenas a alguns eleitos, que a recebem desde o nascimento. Nasce o pintor autêntico «quando o eterno Deus e mestre dos entendimentos dos illustres pintores, diriva de sua eterna origem a ideia d'algum grande engenho no entendimento da arte e sciencia da pintura (...)» (SC/I/2). Por este dom divino, o pintor encerra em si «aquela ideia criada no entendimento creado, que emita ou quer emitar as eternas e divinas sciências increadas, com que o muito poderoso Senhor Deus criou todas as obras que tem invenção, fórma, ou fermosura, ou proporção, ou que a esperam ter, assi interiores nas ideias como exteriores na obra (...)» (SC/II/6).

Ou seja, ao verdadeiro pintor é dada a faculdade de repetir (embora dum modo imperfeito) o acto divino da criação. Neste sentido, pintar não se limita à execução de obras mas é a faculdade de conceber formas segundo a autêntica proporção, o que é particularmente posto em relevo pelas comparações frequentes da pintura com a música: «A pintura é música pintada», dizem os «Provérbios na Pintura» que encerram o *Da Pintura Antigua*.

É por este dom, esta capacidade de repetir o que é especificamente atributo de Deus, que se encontra nos homens algo de divino, afirma Francisco de Holanda, servindo-se duma passagem do Hermes Trimegisto: embora lhe seja negada a criação de almas, os homens puderam criar pela arte os deuses que se acham nos templos (antigos) (PA/I-XII/92).

Reverso da concepção da pintura como graça, a ascensão à imagem divina é apresentada como o fim último da pintura. Em primeiro lugar, sob a forma de uma elevação espiritual, de que cada qual participa pela compreensão da obra divina em função da pintura: «Serve sobretudo o Desenho de levantar o espírito a Deus pollas cousas vesiveis e inveseveis, vendo o mundo e o mar, e o ceo, com olhos mais claros que outros em sua pintura», diz em *Da Sciencia do Desenho* (III/10). Em segundo lugar, e num sentido restrito, acessível apenas aos espíritos a quem foi dada a «verdadeira pintura», como função purificadora e instrumento de ascensão mística. A pintura já não é entendida como actividade pictórica mas como o que na «pintura humana» melhor reflecte a função plástica criadora divina: a ideia ou processo imaginativo. «A ideia na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos

interiores em grandissimo silencio e segredo (...) Dizem os philosophos que o summo inventor e imortal Deos, quando fez as suas obras taes como elle só entende e conhece, que o primeiro no seu altissimo entendimento fez e teve os exemplos e ideias das obras que depois fez, e as vio, antes de serem tão perfeitas como depois vierão a ser (...) assi que a ideia é a mais altissima cousa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque como é obra do entendimento e do spirito, convem-lhe que seja mui conforme a si mesma, & como isto tever, ir-se ha alevantando cada vez mais e fazendo-se sprito e ir-se ha misclar com a fonte e exemplar das primeiras ideias, que he Deos» (PA/I-XV/99 e 100). Por este processo, no «divino furor» da criação (PA/I-VIII/85), coroamento de todo o trabalho material e espiritual do verdadeiro pintor, «alguma vez lhe comprirá em toda a vida passar adiante acima do decimo e impirio ceo, e com Dyonisio Ariopagita contemplar em casto spirito os nove coros dos angelicos spiritos e inteligencias té chegar ali onde ardendo stão os serafins ante a primeira fonte e causa da pintura divina, que é o summo Deos, porque sem elle té esta altura chegar, nunca poderá chegar té esta Alteza nem será perfeito pintor d'alguma obra celestrial» (PA/I-XIV/99).

É o carácter de sabedoria total e de processo ascético da sua arte que explica porque o pintor se isola e afasta dos demais homens, como o afirma Miguel Ângelo no decorrer do primeiro «diálogo romano»:

«Ha muitos que afirmam mil mentiras, e uma é dizer que os pintores eminentes são estranhos e de conversação incomportavel e dura, sendo elles de humana condição. E assi os nesceos e não os moderados os julgam por fantasticos e fantesiosos, sofrendo com grande

deficuldade taes condições num pintor. E bem verdade que taes condições num pintor não se acham senão onde ha o pintor, que é em poucas partes, como em Italia, onde ha a perfeição das cousas. Mas não têm grande razão os imperfeitos ociosos, que de um acupado perfeito querem tantos complimentos, havendo poucos mortaes que façam bem seu officio; nem o faz nenhum d'aquelles que acusa a quem faz o seu. Que os valentes pintores não são em alguma maneira desconversaveis, por soberba, mas ou porque acham poucos engenhos dinos da pintura, ou por não corromperem com a inutil conversação dos ociosos e abaxarem o intellecto das continuas e altas imaginações de que sempre andam embelesados» (PA/II-I/185).

Pelo retorno à sua «primeira fonte e causa», conclui-se o ciclo percorrido pela pintura, dentro do qual se encerra o universo de Francisco de Holanda. Um universo definido a partir da acção criadora de Deus, considerada como uma função plástica, e ordenando-se dentro da unidade resultante segundo a dialéctica do uno e do múltiplo de que é simbólica a proliferação de «maneiras» individuais dentro da «maneira antiga».

Da teoria da criação considerada como uma função plástica, um dar forma pela luz a partir das trevas, resulta a concepção de um primado do visível e do visual que domina toda a teorização de Francisco de Holanda. No seu universo a luz toma uma posição hierarquicamente superior aos restantes elementos, enquanto toda a realidade se manifesta na superfície aparente do ser. Esta concepção é particularmente ilustrada pela teoria da «filosomia» a que várias vezes Francisco de Holanda se refere, não só recomendando o seu estudo a D. Sebastião como método para escolha

daqueles a quem deva confiar cargos de maior importância, como desenvolvendo num dos capítulos do *Da Pintura Antigua*, a partir de Pompónio Gáurico, uma longa teoria das relações entre a forma corpórea e o modo de ser de cada homem. Podem-se diferenciar três aspectos, ou níveis, nesta teoria: em primeiro lugar a correspondência entre o aspecto exterior em geral e a personalidade individual; depois a importância excepcional dada a alguns pormenores anatómicos, como, por exemplo, os olhos: «(...) quando houver mester um homem bom e grave, pintar-lhe-ha uns olhos (porque elles são quasi janellas dos homens e o principal indício do que ha dentro d’elles), nem pequenos nem grandes, as sobrançellas nem altas nem baixas, faceis e quasi de simpleza de boi, porque todos os olhos que imitam os animaes, tem d’aquelles muita semelhança nas condições; o que tem olhos de lobo, ou usso, tem condição de lobo ou usso; os de porco (emitão) ao porco; os de carneiro ao carneiro; os de bogio ao bogio; os de lião emitão os de lião» (PA/I-XIX/110). Por fim a concepção segundo a qual o destino individual estaria marcado na figura de cada qual: «E diz-se que Apelles pintava com tanto cuidado, que nos retratos e naturaes das pessoas que elle tirava, conhecião “metoposcopos” que adivinhavão por a filosomia e sinais, que enfermidades e mortes, ou vida terião» (PA/I-XXI/113).

Deste modo (correspondendo-se ou coincidindo inteiramente o real e o aparente) encontra-se a pintura investida duma importância insuspeitada pois lhe cabe, de certo modo, reconstruir o real. Por ela o pintor manifesta um saber próximo do de Deus quando procedeu à Criação: «(...) y el sacar al natural aquello

que solo Dios hizo por tan investigable sabiduria como El sabe, quererlo un hombre de tierra imitar, debe de ser cosa muy grande y la mayor que los hombres pueden hacer, a lo menos yo (...) por la mayor la estimo» (TN/I/254).

Efectivamente, não só o acto pictórico segue a par e passo o acto divino da criação, como em ambos se encontram os mesmos elementos essenciais. Assim, deve o pintor imitar o trabalho do Criador e, em função deste que «quando quiz pintar tudo o que vemos, como perfectissimo pintor, sobre a escuridade e treuas que cobrião o grão retaulo do mundo, começou logo com o claro», dar a primazia ao claro quando inicia qualquer obra, pois «(a) lux, ou lume, ou claro da pintura, muito mais nobre é que a sombra (...) e é primeiro; e depois procede a sombra nos lugares que não são dinos de receberem claridade como baxos, mas sómente os mais altos a recebem. E Deus com tal color pintou todas as suas perfeições; e, se ser podesse, com o claro, a que chamamos realço, se havia de pintar sómente porque aquelle é o que faz que a fegura seja fegura» (PA/I-XXXIV/13).

Do mesmo modo se compreende a importância do desenho como fundamento de todas as artes plásticas. Composto apenas dos elementos básicos do branco e negro ele estabelece as linhas gerais da obra segundo uma proporção, do mesmo modo que uma proporção presidiu à formação das obras criadas por Deus com a luz e a sombra. O paralelo existente entre a obra de arte e a natureza leva Francisco de Holanda a afirmar que ambas devem ser concebidas segundo o mesmo número ou proporção: não só a obra de arquitectura deve ser projectada de acordo com as proporções do

corpo humano (PA/I-XVII/104), como por estas se devem guiar as obras pictóricas (PA/I-XVII/105), tanto as de imitação como as que se devem à pura fantasia. A própria pintura de «grutesco», feita com «aquilo de que se mais deleita o pintor e que nunca se no mundo viu» deve observar certos aspectos da estrutura da natureza, como se afirma pela boca de Miguel Ângelo no terceiro dos diálogos romanos: «(...) que quando quer que algum grande pintor (o que muito poucas vezes acontece) faz alguma obra que parece falsa e mentirosa, aquela falsidade é mui verdadeira. E se ali fizesse mais verdade, seria mentira. Que elle não fará já cousa que não possa ser, naquillo que ella é; nem fará uma mão de homem com dez dedos, nem pintará num cavallo as orelhas d'um touro nem a anca do camello; nem pintará a mão do elefante com aquelles sentimentos que tem a do cavallo; nem em o braço dum minino, nem na face, porá sentidos de velho; nem uma orelha, nem um olho por a grossura d'um meo dedo fora do seu lugar; nem sómente uma escondida vea num braço lhe é concedido lançar por onde quiser, que estas taes cousas são mui falsas. Mas se elle, por guardar o decoro melhor ao lugar e ao tempo, mudar algum dos membros, na obra grutesca, que sem isso seria mui sem graça e falsa) ou parte de alguma cousa noutro genero, como a um griffo ou veado mudálo do meo para baxo em golfinho, ou d'ali para cima em fegura do que lhe bom estiver, pondo azas no lugar dos braços e cortando-lhe os braços se as azas steverem melhores: aquelle tal membro que elle muda, se for de lião ou de cavallo ou de ave, será perfeitissimo como d'aquelle tal genero que elle é. E isto, inda que pareça falso, não se pode chamar senão

bem inventado e monstruoso. E melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortaes, que às vezes desejam de ver aquilo que nunca inda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a costumada feitura (posto que mui admirabil) dos homens, nem das alimarias» (PA/II-II/231 e 232).

Seguindo a par e passo o processo de criação, a pintura revela-se como conhecimento de toda a natureza pela inteligência da sua entidade real, o que lhe confere direitos de «ciência universal». «E assi como este desenho criado no entendimento ou imaginativa é nacido da eterna sciencia, increado na nossa, assi a nossa ideia creada dá a origem e invenção a todas as outras obras, artes e officios que usam os mortais» (SC/II/6) — o que justifica o número quase ilimitado de campos em que é empregada a pintura: «Porque certo, bem stimado tudo o que se nesta vida faz, achareis que cada um stá, sem o elle saber, pintando este mundo, assi no gerar e produzir cá novas formas e feiuras, como no vestir e varios trajos, como no edeficar e ocupar os spaços com pintados edeficios e casas, como no cultivar os campos e lavrar em pinturas e riscos a terra como em navegar os mares com as velas, como em pellejar e repartir os hazes, e finalmente nos finamentos e mortuorios, como em todas as mais nossas operações, movimentos e acções. (...) Assi que as obras humanas, quem as bem considerar e entender achará sem duvida serem ou a mesma pintura ou alguma parte da pintura; mas inda que o pintor seja habil para inventar o que pinta não é achado, e para fazer todos os officios dos outros com

muito mais graça e galantarias que os próprios donos d'ellas, nem por isso outrem poderá ser pintor verdadeiro ou desenhador» (PA/II-II/207 a 209).

O último aspecto da teoria artística de Francisco de Holanda, que examinaremos em função das premissas metafísicas enunciadas, é o da unidade e pluralidade da arte. Neste podemos considerar dois aspectos: em primeiro lugar a unidade das diversas artes plásticas em função da base comum que constitui o desenho. Em segundo, a unificação das várias formas de expressão artística devida à realidade «plástica» do universo.

A unidade das artes plásticas, consideradas como diversas formas de pintura ou desenho, enquadra-se no esquema geral que a esta integra todas as técnicas e ciências. Francisco de Holanda insiste neste ponto como por exemplo na passagem atribuída a Miguel Ângelo: «Entenda bem nisto todo o homem que chegar aqui: o “desenho”, a que por outro nome chamam “debuxo”, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da architectura e de todo o outro genero de pintar e a raiz de todas as sciencias. Quem tiver tanto arribado que em seu poder o tenha, saiba que em seu poder tem um grão tesouro; este poderá fazer feguras mais altas que nenhuma torre, assim com as cores, como de vulto sculpidas, e não poderá achar muro nem parede que não seja streito e pequeno a suas manhanimas imaginações. E este poderá fazer de “fresco” ao modo de Itália antigo, com todas as misclas e variedade de cores que nelle se acostumam. Este poderá fazer a olio mui suavemente com mais saber, ousadia e paciência que os pintores. E finalmente num pequeno espaço de

pregaminho será perfeitíssimo e grande; tamanho como em todos os outros modos de fazer» (PA/II-III/238).

Demorado tratamento merece o problema das relações da literatura com a pintura, no segundo «diálogo romano». Depois do que temos vindo a dizer, percebe-se facilmente como qualquer expressão imaginativa ou tentativa de reprodução do real recairá sempre sob o domínio da pintura: «Já os bons poetas (...) com palavras não fazem mais que aquilo que os inda meãos pintores fazem com as obras: que aquelles contam o que estes exprimem e declaram. Elles com fastidiosos sentidos não sempre os ouvidos ocupam, e estes os olhos satisfazem, e como algum fermoso espetaculo tem como presos e embelesados todos os homens. E os bons poetas a cousa por que mais se cansam e que têm por mór fineza é com palavras (porventura demasiadas e longas) vos mostrar como pintada uma tormenta no mar, ou um incendio de uma cidade, que se elles podessem, antes o pintariam; a qual tormenta quando acabaes com trabalho de lêr, já vos o começo esquece, e somente tendes presente o curto verso em que levae os olhos. E o que vos isto melhor mostrar, este é o melhor poeta» (PA/II-II/213).

#### TEORIA DO PINTOR

Como se viu, a pintura é, antes de mais, um dom divino. De um ponto de vista humano, para «os entendimentos dotados da pintura», ela é um bem interior e eterno. Assim o escreve Francisco de Holanda, dirigindo-se a D. João III, no prólogo do primeiro livro *Da Pintura Antigua*:

«E a Vós, muito Glorioso e Augusto Rei Senhor dou eu outras tantas graças pela ajuda que ategora me tem dado (mandandome ir ver Italia) em bens que, inda quando se a nao alagasse, e a cidade saqueada steuesse ardendo, eu posso sem empedimento de carga leuemente comigo trazer a nado ou passeando, que estas são as proprias riquezas em que mais pode confiar a vida, as quaes nem a tempestade eniqua da fortuna, nem a mutação das republicas e estados, nem as calamidades da guerra lhes podem empecer, porque dizem que o saber é só de todos os que em nenhuma alhea patria é estrangeiro, nem o que perdido os criados e conhecidos é prove de amigos. Mas o que em todas as cidades é aceito cidadão, e bom cortesão em qualquer côrte (...) (PA/I-prol./58 a 59).

Depara-se-nos, assim, um novo aspecto da teoria artística de Francisco de Holanda. Até aqui temos vindo a examinar toda uma problemática que decorria das concepções metafísicas fundamentais que coordenam e garantem a coesão das soluções. Passamos agora ao plano humano.

No *Da Pintura Antigua* é feito um retrato do «Pintor antes da Pintura», ou seja, daquele que, embora tenha sido designado pela divindade como «pintor», ainda não actualizou o poder que lhe foi dado:

«(...) comecemos a criar um bom pintor e quasi perfeito e digamos primeiro d'algumas forças que lhe convem trazer já do seu proprio nascimento. Parecerá porventura que qualquer homem poderá ser pintor, aprendendo, mas muito será enganado quem isto cuidar; porque se alguma sciencia ou arte n'este mundo para a sua perfeição lhe foi necessário trazer a origem e natural

do seu nascimento, sem duvida nenhuma esta deve ser a arte da pintura. E não sómente para ser perfeito e consumado em tal sciencia e tão profunda lhe convem como uma nova graça nascer de Deos e de natural indole e rarissima; mas inda stimo que lhe é necessário aver em seu pae e mãe algum lume de engenho n'esta ou em outra qualquer nobre arte, ou alguma outra eicelencia de vertude; por que para dino de ser pintor mester ha nascer pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce, isto sem se saber como, pois no inocente menino, que ha de ser famoso n'esta profissão, tenho eu para mi que stá já enfundido e posta toda a profundidade do saber que depois se ha n'elle de descobrir quando for tempo de exercital-o e descubril-o. E digo que o mesmo exercicio stá já n'aquella criatura quando stá no colo da sua ama chorando; porém assi está cuberto aos mortaes olhos que o não alcançam nem podem ver, e escondida stá aquella pedra preciosa d'aquelle engenho já no menino, como vemos o fruto escondido nos secos ramos e nas vides, e outras muitas cousas que não vemos, quando as vemos. A sua puerice d'este, não será tanto nos jogos quanto a dos outros moços e logo começará a lançar algum raio da luz que lhe do ceo foi por graça dada; e na adolescencia já o seu engenho deve de eiceder e apagar todos os outros de sua patria e das alheas; e este com elle crecerà com tanta força que o que na vida mais summamente amará; sem algum vestígio de interesse será a arte. N'isso sonhará, n'isso vegiará, n'isso porá todo o seu gosto e felicidade, sem nunca antepor nenhum desgosto nem incomodo dos em que continuamente vê viver os outros inorantes pintores. E atentando bem n'isso achará não ser serem aquelles os

que elle deseja de ser e emitar, e siguirá contente e cegamente só o divino nome na pintura com os grandes stimolos que lhe pedirá seu natural engenho e tudo o outro terá por vil e por baxeza senão somente a vertude que lhe seu pensamento e spirito desejam. E bem assi como uma grande presa d'agoa desejando stá de arrebentar e romper, saindo por todas as partes e saindo rompe todos os receptaculos que a detinham, com que parece que quer alargar os campos, assi arrebentará em rios e arroyos e seu engenho; logo como isto fôr, será enxergado do outro vulgo e apartado, e o seu andar incompto e mal cengido terá por muito mor perfeição e atilado que o dos muito penteados e justos» (PA/I-VII/79 a 81).

Porém, tal como sem o dom divino da pintura é impossível a qualquer homem ser pintor, para que aquele que foi escolhido se realize é-lhe necessário adquirir amplos conhecimentos e trabalhar arduamente, necessidade que é criada pelo próprio carácter de «ciência universal» da sua arte. Assim, vamos encontrar uma vasta lista de campos do saber que o pintor deve dominar além de várias técnicas, como a perspectiva, o desenho e a teoria das proporções que fazem parte do próprio processo artístico: anatomia, fisionomia, astronomia, geografia, filosofia, história, literatura grega e latina, matemática e geometria, música, poesia, teologia, doutrina e história religiosa. Este saber enciclopédico deverá ser completado pelo conhecimento dos vários ofícios manuais.

À questão, que imediatamente vem ao espírito, sobre a possibilidade de dominar tão vastos conhecimentos, responde a natureza excepcional do

verdadeiro pintor: «O natural que digo, deve com tanto estudo e exercício de acompanhar quando lhe o gosto pede, que será muito; e não deixará no seu estudo de examinar e sprementar em todos os modos, que se inventão na pintura e scultura, de dia e todas as noites, que é tempo mais de estudar. E logo de seu mesmo buscará a lição da poesia e uma nas letras que facilmente como ao Senhor se lhe entregarão (...)» (PA/I-VII/81).

Do carácter de saber universal da pintura resulta estarem abertos aos pintores, ou àqueles que conhecem a pintura, os mais diversos campos de acção, o que é posto em relevo por Francisco de Holanda segundo a divisão tripartida de utilidade da pintura no serviço de Deus, no tempo da guerra e no tempo de paz.

Francisco de Holanda considera dois tipos de utilidade da pintura no Serviço de Deus. Em primeiro lugar, preenchendo uma função pedagógica e moral; em segundo lugar, na realização de todos os objectos e edificios relacionados com o culto divino.

Atingindo um público muito mais vasto do que qualquer outra forma de expressão, a pintura preenche uma ampla função moralizadora e de pedagogia religiosa: «Nem quem será o virtuoso e quieto (se de santidade a menosprezar) que não faça muita reverência e adore as spirituaes contemplações e devotas da santa pintura? Tempo mais asinho creio que mingoasse que materia nem louvores d'esta virtude. Ella ao manencolizado provoca alegria; o contente e o alterado (leva) ao conhecimento da miseria humana; ao austinado move-o à compunção; o mundano á

penitencia; o (indevoto e pouco) contemplativo à contemplação e medo e vergonha. Ella nos mostra a morte e o que somos, mais suavemente que de outra maneira; ella os tormentos e perigos dos infernos; ella quanto é possível nos representa a gloria e paz dos bemaventurados, e aquella incompreensivel imagem do Senhor Deos. Representa-nos a modestia dos seus santos, a constancia dos martyres, a pureza das virgens, a formosura dos anjos e o amor e caridade em que ardem os seraphins, melhor mostrado que de nenhuma outra maneira, e nos enleva e profunda o spirito e a mente além das estrellas, a imaginar o imperio que la vai» (PA/II-I/196 e 197).

«E teve por bem a sancta madre igreja que tevessemos as historias pintadas e sculpidas do testamento velho e do testamento novo, e todas as outras memorias sanctas para nossa contemplação, e doutrina; e não somente teve por cousa mui sancta pintarem-se as cousas sanctas; mas as mesmas fabulas e transformações de gentios poetas consentiu que podessem pintar e nos marmores sculpir tudo para nosso insino e para exemplo e declaração da verdade e da mintira e para sabermos eleger e conhecer a verdadeira sabedoria da fé; e deixar os sonhos e fições passadas, que tanto tempo o mundo enganarão. (...) É a pintura viva scriptura e doutrina dos indoutos, como diz o decreto, mas aos contemplativos e letrados é acrescentamento de saber» (PA/I-IV/75 e 76).

Entre as funções da pintura no tempo de guerra (uso extensivo aos períodos de paz) é particularmente importante o papel que deve desempenhar na escolha daqueles a quem serão atribuídas posições de destaque. Assim escreve Francisco de Holanda dirigindo-se a D.

Sebastião: «Uma das cousas porque os reis devem de saber e entender a sciencia do desenhar (...), é pera com o entendimento do desenho saber conhecer pola filosomia quase todos os homens de que se deve servir, que é uma das partes que lhe insinara esta sciencia, e isto lhe releva muito principalmente para conhecer em seu conselho pela filosomia e rosto, que homens ha de escolher pera Viso-Reis da India e quaes para embaxadores dos reinos stranhos, e quaes pera capitães d'Africa, porque não tome às vezes os que eram para escudeiros por capitães, e os que são para capitães por escudeiros que não importa pouco, n'isto e n'outras coisas como estas que deixo» (SC/VI/17 e 18).

Mas, em guerra, o conhecimento da pintura não só é necessário a quem comande as operações como está na base de todas as técnicas militares: «Assi que a gram pintura não somente a tenho eu por proveitosa, mas é na guerra grandemente necessária: pera as machinas e instrumentos bellicos, e para as catapultas, arietes, vineas, testudines e torres ferradas e pontes, e (pois o malvado e ferreo tempo se já d'estas armas de todo não serve, e as engeita) as bombardas; para a feição das bombardas, trabuccos, canhões reforçados e arcabuzes; e mórmente para a forma e proporções de todas as fortalezas e rocas, bastiões, baluartes, fossados, minas, contraminas, trincheiras, bombardeiras, casamattas; para os reparios e cavalleiros, revelinos, gabiões, merlos, ameas; para o inventar das pontes e scadas; para o sitiari dos campos; para a ordem das fileiras e medida dos esquadrões; para estranheza e desenho das armas, para as ensenhas e bandeiras e standartes, para as divisas dos escudos e cimeiras; e também para as novas armas; brazões e timbres que no campo dão aos que fazem as proezas;

para a pintura das cobertas (digo, dando aos outros menores pintores a invenção como hão de ser pintadas, posto que aos príncipes valerosos podem pintar as cubertas dos cavallos as rodelas e até as tendas, os excellentes pintores), para a razão do repartir e eleger tudo; para a descrição e sortir das cores e livres que sabem poucos acertar» (PA/II-III/222 e 223).

A esta enumeração acrescenta ainda toda uma série de actividades que vão desde o conhecimento dos terrenos onde se desenvolva a campanha até à preparação religiosa dos guerreiros.

É contudo no tempo de paz que floresce a pintura: «E pois em o tempo da paz ha hi tantas cousas em que se aproveitem da pintura que parece que para nenhuma outra cousa é alcançada a paz com tanto trabalho de armas, senão pera sómente dar lugar de se fazerem as suas obras e empresas com a quietação que elles merecem e querem, depois dos serviços que tem feitos em a guerra» (PA/II-III/226). Em tempo de paz esperava ver Francisco de Holanda florir o estilo «antigo» em Portugal. No tempo de paz podem os grandes homens fazer-se retratar, alcançando assim uma aparência de imortalidade. É então que se edificam as cidades e vilas e que os homens se entregam aos diversos prazeres, em tudo servidos pela pintura. Como diz uma fórmula pitoresca do *Da Sciencia do Desenho* (VI-19) que resume a omnipresença do pintor em qualquer dos aspectos da vida quotidiana: «(...) pois que sem o entendimento do desenho da pintura, se não pode mandar fazer a medalha, nem a espada, nem o vestido, nem as armas, nem o elmo, nem o livro; nem a mesa, nem o leito, nem a última das obras que é a sepultura.»

## O PROCESSO PICTÓRICO

Ao terminar uma longa e complexa definição de «que cousa he pintura», indica Francisco de Holanda quais os princípios a que esta se deve submeter:

«E forma-se de tres eficazes perceitos, que a tem como columnas, sem os quaes não pode star. O primeiro é “invenção” ou “ideia”; o segundo he “proporção” ou “symetria”, a terceira he “decoro” ou “decencia” (...)» (PA/I-II/66 e 67).

O primeiro princípio, «invenção», diz sobretudo respeito à concepção da obra de arte. O segundo e o terceiro, mais do que ao processo mental, concernem a própria obra. O princípio de proporção, intimamente ligado à noção de desenho, constitui a estrutura comum a todas as formas de expressão plástica em função da medida ou «razão» original segundo a qual foi criado o universo. Em função do termo «decência», poder-se-ia pensar que o princípio do decoro fosse de ordem moral. Contudo o sentido que lhe é adjudicado no *Da Pintura Antigua* é essencialmente estético. Princípio a que é atribuída uma importância fundamental, o «decoro» determina a verdade da obra de arte não só ao nível estético, ou seja, impondo ao pintor a procura do melhor padrão plástico possível, mas da própria coerência da obra, tanto no que respeita aos elementos narrativos que contenha como à sua concepção global.

Várias das alíneas que compõem a definição de pintura proposta pelo *Da Pintura Antigua*, definem a obra pictórica como criação ou «invenção»:

— «A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra vesível e contemplativa, e segunda natureza.»

— «E imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea mostrando o que ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais.»

— «E honor das artes, e huma mostra do interior do homem semelhante à delicadeza da alma e não à do corpo.»

— «(...) é hum novo mundo do homem e seu proprio reino e obra, assi como o mór mundo é proprio de Deus deriuado um do outro.»

— «E huma candeia, huma lux que inesperadamente num lugar escuro mostra obras que antes não eram conhecidas» (PA/I-II/66 e 67).

Estes parágrafos, a que se vêm juntar outros tantos definindo a pintura como imitação, fazem eco da concepção da arte como símile da acção criadora de Deus. É em função deste princípio que o artista pode manifestar a sua individualidade e superior natureza: «Por meu conselho o engenho excelente e raro, não deve contrafazer ou emitir nenhum outro mestre: senão emitir-se antes a si mesmo e fazer por dar elle aos outros antes novo modelo e nova maneira que emitir e do que possam aprender. E licença lhe daria de exercitar a fantasia no que lhe ella aconselhasse e desejasse fazer, e isto não muito tempo e assi o fará todo o engenho que se não poder conter de não arrebentar em stouros e flamas, como uma rota bombardada (...) E sómente se contente d'aquelas obras que vir serem ao proprio, inda que bem parecessem impossíveis e falsas e sem tanto fingimento de galantaria, como seriam de sua fantasia inventadas, e inda que a poucos inorantes contassem. Por que se o grande pintor em suas obras e cometimentos determinar de contentar a todos e ao povo, já nunca

fará cousa de mestre nem dina do nome de pintura» (PA/I-IX/88 e 89).

É a partir da concepção da actividade artística como invenção, que se desenvolve a teoria segundo a qual a natureza do artista se reflecte na obra por ele criada, que Francisco de Holanda exprime pela boca de Miguel Ângelo: «que não somente basta para imitar em alguma parte a imagem venerabil de Nosso Senhor ser um pintor grande mestre e muito avisado; mas tenho eu que lhe é necessário ser de muito boa vida, ou inda, se ser podesse, sancto, para no seu inteleito poder inspirar o Spirito Sancto» (PA/II-III/235).

Embora a concepção de arte como «invenção» seja sempre dada como equivalente da «verdadeira pintura», não só a função criativa é reservada àqueles que possuam um «engenho excelente e raro» como, mesmo nesses poucos casos, a invenção é sempre limitada pela imitação. Ao texto acima citado sobre a função criadora segue-se imediatamente: «Mas depois com dous mestres se abraçará elle; de cada um dos quaes quem quer que se aparta, erra: o primeiro será o proprio e santo vivo e natural das cousas. (...) O segundo mestre por onde aprender deve, e o segundo abraçar-se, será com a mui discreta e mui fermosa Antiguidade (...).

Diversas rubricas da definição de pintura põem em evidência o carácter mimético da arte:

- «E emitação de Deos e da natureza prontissima.»
- «E proporção das obras perfectas e imperfeitas e spelho em que reuerbera e se vê a obra do mundo.»
- «E mostra do que se passou, e do que é presente e do que ainda será.»

— «E é finalmente a pintura fazer e criar de nouo numa tauoa limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de nouo quaesquer obras, devinas ou naturaes, com tão perfeita emitação que pareça naquele lugar star tudo aquillo que não stá; e ser longe o que stá tão perto e chegar-se ou afastar-se de nós como vero e incorporado, o que he imaginado e incorporeo, isto somente com ajuda de duas linhas, huma recta e outra oblica, tiradas da rega e do compasso e assi mesmo com a razão do claro e da sombra que dixee no princípio» (PA/I-II/66 e 67).

Mais complexa é a teoria de imitação da Antiguidade. Com efeito, o conceito de «antigo» transcende o âmbito duma definição meramente temporal. É considerado essencialmente como um estilo, uma maneira, que se encontra em diversas épocas, de que a Antiguidade apresentou as primeiras e mais perfeitas realizações e que o artista deverá tomar como modelo: «Com esta se aconselhará em todas as suas cousas; esta emitará em mui antigas novidades, e galantarias, ja mais nunca vistas nem emaginadas, nem feitas senão então. D'ali aprende a grandeza e severidade da invenção; d'ali a symetria e prudentissima proporção de cada parte e membro das suas obras: d'ali a perfeição e docoro, dando a cada cousa o que seu é» (PA/I-X/89 e 90). Ou seja, na Antiguidade, no Antigo, que hoje denominaríamos «clássico», encontrará o artista modelos de aplicação dos princípios que devem modelar toda a expressão artística.

O valor da Antiguidade vem de então se ter encontrado a mais perfeita forma plástica da representação da natureza: «Então uma cousa determinarão de fazer e um pacto e concerto fazerão

comsigo mesmos, que havendo de pintar ou sculpir a fegura mirabel do homem ou da molher (por que todo o outro é muito menos) proposerão que fosse escolhida a melhor maneira e autto que podia ter, agora fosse a fegura em pee, agora movendo-se ou andando, ou assentada, ou erguendo-se, ou correndo, ou lançada no chão; e somente aquela mesma fegura e preceito sempre fezerão, sem nunca sairem ou passarem d'elle. Antes todas as suas feguras estão d'aquelle melhor escolhido modo que elles limitarão ou escolherão» (PA/I-XXII/93).

Os princípios que informaram a arte da Antiguidade e as obras por ela produzidas constituem um mundo de perfeição que o artista moderno deverá tomar por modelo como uma segunda natureza. Esta é a explicação dos longos capítulos dedicados por Francisco de Holanda à descrição do modo correcto de representação segundo os modelos da Antiguidade. A arqueologia e o exame das fontes literárias tomam aqui o lugar da perspectiva, da anatomia ou da fisionomia no estudo da natureza (Cfr. PA/I-XX a XXVI/113 a 127).

Não se deve porém entender o princípio de submissão à natureza e às obras da Antiguidade (que abre, de qualquer modo, o caminho para o Academismo) como a condenação do artista à estéril repetição do já feito. Imitação e criação, pelo menos quanto aos artistas «verdadeiros», encontram-se em relação dialéctica. Recorrendo mais uma vez à comparação com a natureza afirma-se no *Da Pintura Antigua* a existência de múltiplos estilos pessoais igualmente válidos embora limitados aos princípios e formas do «antigo»: «(...) assim como a natureza madre numa parte produziu homens e alimarias e noutra parte

homens e alimarias, feitos todos por uma arte e proporção, e porém bem deferentes os uns dos outros, assim acontece polla mão dos pintores quasi milagrosamente que muitos grandes homens, achareis que cada um pinta por sua maneira e modo homens e molheres e alimarias, e muito deferente modo e um do outro, guardando todos umas mesmas medidas e preceitos; e comtudo todos estes deferentes modos podem ser boos e dinos de em suas deferenças serem louvados (...). E inda que os famosos que nomeei tenham o ar e a sombra, e o desenho e as cores deferentes uns dos outros, nem por isso deixam de ser todos grandes e famosos homens e claros, cada um por sua deferença e maneira, e as suas obras muito dinas d'estimar quasi em um mesmo preço, porque cada um d'elles fez por emitir o natural e a perefecção pola via que elle achou para isso mais propria e sua, e conforme a sua ideia e tenção» (PA/II-III/243 e 244).

#### *AS CATEGORIAS CRÍTICAS*

É desta proliferação de maneiras válidas que pretende dar conta a multiplicidade das categorias críticas empregadas por Francisco de Holanda. Um exame destas revela, em primeiro lugar, a ausência da categoria do «Belo», substituída geralmente por qualquer perífrase colocando a obra bela ao nível do «antigo», o que decorre logicamente da concepção de um estilo verdadeiro e único, o antigo. Aparecem-nos, em seguida, uma série de categorias desde os frequentes «esforçado», «valoroso», ou «valente pintor», até à apreciação das obras que decoram a

capela medicea, num tom que sugere o da crítica de arte romântica e tem, para a época, um tom insólito:

«(...) a sepultura ou capella notavel de Florença dos Medices em S. Lourenço, pintada por Micael Angelo, com tanta magnanimidade de statuas de todo relevo que bem pode competir com qualquer obra grande das antigas; onde a deosa ou imagem da Noite, dormindo sobre uma ave nocturna, me mais contentou, e a menecolia d'um vivo morto, posto que estão ali mui nobres sculturas ao redor da Aurora» (PA/II-II/204).

Entre estes extremos encontra-se toda uma teoria de categorias menores, de um modo geral de sentido pouco definido, expressas pelos seguintes termos: «arrezoado», «brandura», «cousa manifica e de muitas historias elegantes», «descrição mui decora», «desenho», «despejo», «divinamente», «facilidade», «galantaria», «gentilmente», «graça e bom ar», «nobre», «novidade», «preciosamente», «suavemente lavrado», «sustancia», «vigor».

Um dos aspectos de maior interesse do *Da Pintura Antigua* e que por si só lhe conferiria um lugar ímpar na história da cultura portuguesa, é a breve «História da Arte» que dela faz parte. Esta ocupa alguns dos primeiros capítulos do tratado e dela se reproduzem as passagens essenciais:

«Tornemos agora à origem e antiguidade da pintura, já que dissemos que cousa era. Os egípcios (segundo escreve Caio Plínio) afirmão ser d'elles achada esta arte enfim dos annos antes que viesse à Grecia; mas è manifesto que elles pregão o que é falso. Os gregos dizem alguns que foi achada dos cíciones; alguns que

dos corynthos, mas todos se acordão que foi achada de sombra de homem rodeada com um risco. E assi foi a primeira pintura, que quem isto screvia começou a fazer acaso, sendo muito mínimo, rodeando cum hum traço a sombra da sua mão na parede. Mas a segunda era de huma só color e foi chamada “monochromathon” a qual dura até ao presente tempo. Dizem que a de linhas ou traços achou Philocte egitio ou ueramente Cleanthe corynto; e os primeiros que a exercitaram forão Ardice corynto, e Thelefano sicionio, sem alguma color, e contudo lançaão por dentro as linhas. O primeiro, segundo Aratho, que achasse as cores foi Cleophanto corynto; d’este screveu Cornelio Nepos que veo em Italia com Demarato pai de Torquino Prisco, rei dos romões. E já era vinda em perfeição a pintura até em Italia e ainda no seu tempo afirma Plinio verem-se em Italia na cidade de Ardea em templos pinturas mais antigas que Roma e de nenhuma pintura se mais spantava que d’aquellas, consirando terem vivido tanto tempo num templo que não tinha já telhado de antigo» (...).

«O que mais Caio Plinio conta donde se mais costumou esta sciencia, com as suas mesmas palavras aqui diremos: Scicione foi a patria da pintura muito tempo, & Scauro trouxe a Roma todas as pinturas d’aquella cidade, tornando-as aquellas republica por divida publica. E n’outra parte diz: pola autoridade de Pamphilo, pintor excelente, se fez constituição primeiro em Sicione, depois em toda a Grecia; que os moços fidalgos aprendessem a debuxar & que esta arte fosse recebida no primeiro grao das liberaes.» (...)

Tenho eu que os romãos, inda que grandemente favorecerão a pintura, comprando-a por mui grandes preços, que aos gregos não chegarão e todavia, quanto a nós, Roma mais asinha teria por patria da pintura que Sycione, tanto porque a ella de todas as provincias do mundo que tinha debaxo do seu imperio se trasião as famosas tauoas & quadros que se sabião, como por as grandes reliquias que em seus edificios & termas inda hoje vemos, onde neste caso sinto que polo grão pecado que Roma já fez em roubar as boas cousas de todo o otro mundo, assi o mundo a tem roubado a ella de sua fermosura e ornamento & cada dia a mais roubamos, principalmente nesta arte: e tornando ao passado digo que a prestantissima arte da pintura, antigoamente tão venerada e stimada, com muitas mutações de idades, de gentes & de costumes, veo juntamente (se o eu bem stimo) com o valor da gloria grega e romana a se ir perdendo pouco a pouco; quasi no tempo que o imperio foi morar a Constantinopla & os vándalos e os unos, e godos com outras barbaras gentes e cuciosas, das famosas obras dos romãos, inquietarão toda a Italia. Então certo se começarão de todo a perder as boas artes e disciplinas & a fugir diante dos rudos aspeitos, que as não entendião, porque aquelles bestiaes barbaros com sua emportuna guerra e com sua triste fome, fezerão desaparecer toda a fremosura e tisouro da pintura e scultura que o velho mundo em muito tempo tinha apenas ajuntado, n'um lugar que era Roma, & posto que Theodorico (segundo diz o Blondo) n'alguma maneira foi conseruador d'aquella cidade; quem é o que não sabe que quando Totila, rei dos godos, tinha n'ella cercado a Belisario, capitão de Justiniano, que a sunptuosissima sepultura o mausoleo do emperador Helio Hadriano (a ossada da qual se agora

chama o castello de Santo Angello) os soldados que a guardauão, de não ter já armas que tirar com que se defender, spedaçarão a manificencia das images e nobres statuas de marmor que n'aquelle lugar erão, & os carros e cavallos famosissmos feitos com tanto tempo e despesa lançaão em pedaços sobre os godos. E pois isto fazião os proprios romãos constringidos de necessidade, vede que farião os emigos barbaros em tantas vezes como destruirão e queimarão depois aquella cidade. A qual passando-lhe polo meyo um cupioso rio trazião de XV a XX legoas as suas agoas por conductos lavrados e arcos de obra eterna; & tendo aquella cidade quatrocentos mil vesinhos se afirma ser tanto o numero das imagens de marmor, metal e de ouro e de prata, quantos eram os homens vivos; donde se pode consirar quanta seria sua grandeza em tudo e no ornamento da pintura de que tanto se prezaua.

E d'aquelle tempo até este, como os homens cada vez se viessem a contentar com menos e a se lhes ir o animo mais enfraquecendo nas obras e acovardado, e o mundo que todo fora reyno d'um senhor, se começasse a repartir em quinhões pequenos, cada hum se fazendo emperador da sua terra, a pintura se foi de todo a perdição, e veo a jazer sem nome sepultada e morta do descostume; que assi como esta grande sciencia no tempo largo e famoso vive, assi no triste e estreito morre. Onde o mundo (e principalmente Italia), como aquella que mais tinha perdido resentindo-se das perdas e feridas que tinha do tempo recebido, começou a um pouco olhar por si e a ver as reliquias da antiguidade e os muimentos a mirabeis onde as mortas sciencias enterradas jazião que, já que lhas os annos tinham roubadas, não poderão tanto danar que algumas pedras e iaspes das sepulturas preciosas não

ficassem por sinal e memoria sobre a terra. Então primeiramente a pintura começou a resurgir mui contrita e castigada. Resurgir não, mas a mouer-se um pouco na coua onde estava e isto foi por ventura no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca por seu amigo Symon, pintor d'aquella idade, e Giotto. Depois o primeiro que pintou a olio ousadamente foi o Podornon em Veneza: na imagem de São Jorge armado com a reberuação das armas. E antes d'elle o Giotto pintor toscano e depois um Mantegna paduano, com ajuda d'outros, que por não serem de tanta importancia não nomeo, começarão a desamortalhar e desatar esta fremosa senhora; & vendo a gente e os homens que era uma donzela tão venerabil e graciosa começarão a hauer piadade d'ella e a honrala afirmando que dina era de honor, e para ser conhecida de qualquer principe cristão; e cuidauão que dezião muito, e dezião inda muito pouco. Finalmente, no tempo dos papas Alexandre, Julio e Leo, primeiro Lionardo de Vince florentino, e Rafael de Orbino abrirão os fermosos olhos da pintura alimpando-lhe a terra que dentro tinhão; e ultimamente mestre Micael Angiolo florentino, parece que lhe deu spirito vital e a restetuiu quase em seu primeiro ver e prisca animosidade. Mas a Lionardo e a Rafael tenho mais inveja que a este famosissimo pintor toscano: tudo isto segundo o ponto que eu entendo» (PA/I-III a V/67 a 73).

Se neste texto se encontra o essencial da visão histórica de Francisco de Holanda, muito mais vasta é a extensão que a História, quer como realidade quer como ciência, ocupa nos seus vários tratados. A História, lida sempre à luz do mito duma «idade de ouro» perdida e tornada presente para uns, a revelar aos demais, é uma

das estruturas principais do seu pensamento, na constante dialéctica duma verdade a desvelar, do «antigo» em jogo com o «velho». História profundamente empenhada, ela articula o processo demonstrativo global do *Da Pintura Antigua*.

O seu aspecto dominante, a concepção da Antiguidade e do «antigo», traduz-se na concepção duma evolução tripartida: a um período «absoluto» segue-se uma prolongada queda, um velamento, que se vence presentemente numa nova época de glória, correspondente exacta da idade primitiva. É uma História julgada pela Arte. Não a história da arte considerada como integrada no desenvolvimento global da humanidade mas a história da humanidade julgada unicamente em função de valores artísticos tomados como absolutos.

Nestes termos, a Antiguidade é considerada numa dupla qualidade de período histórico e realidade axiológica:

«Há ahi grande deferença entre o “antiguo”, que é muitos annos antes que nosso Senhor-Jesu-Cristo encarnasse, na monarchia de Gretia e tambem na dos romãos e entre o antiguo que eu chamo “velho”, que são cousas que se fazião no tempo velho dos reys de Castella, e de Portugal, jazendo a boa pintura inda na cova. Porque aquelle primeiro antiguo é o icellente e elegante, e este velho é o pessimo e sem arte. E o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é somente em Itália, podemos lhe chamar tambem antiguo, sendo feito hoje em este dia» (PA/I-XI/91).

Este carácter é posto em evidência pela correspondência absoluta entre a Antiguidade (época) e o «tempo dos papas Alexandre, Julio e Leo» —

épocas empenhadas em manifestar a mesma verdade: o Antigo. Uma passagem do quarto diálogo do *Da Pintura Antigua* põe este aspecto em relevo:

«Folgaram elles de eu não ir-me, quando Valerio de Vicença, por me começar a mostrar que não me fallecia ali alguma cousa nobre das que em outro lugar podia haver, tirou, de baixo da roupa de veludo que trazia, cincoenta medalhas de ouro purissimo, feitas pela sua mão, ao modo das antigas, tão admiravelmente feitas, que me fizeram já parecerme mór a opinião que tinha da antiguidade» (PA/II-IV/248 e 249).

Manifestação plena da excelência do período, a maneira «antiga» é o único estilo «verdadeiro» (o que todo o *Da Pintura Antigua* pretende demonstrar) e universal:

«E o que acho nos passados tempos mui dino de memoria e que eu não crera se o não tevera spermentado é que aquelles mesmos preceitos que na arte da pintura ou escultura os antigos mestres teverão por bons e aprovarão, aqueles mesmos forão semeados e derramados entre os mortaes de maneira que encherão a todo o mundo. Nem me dareis alguma nação strana nem barbara, onde quer que haja a policia de pintar ou entalhar que não traga aquela mesma arte e doutrina que se costumava no tempo antigo no meio de Roma ou Athenas, porque as pedras que em França vi antigas feitas erão como as que vi em Italia: e assi mesmo as que vi em Catalunha e assi as que vi per Spanha. E aqui n'esta patria d'este nosso Portugal não verés pedra antiga se tever alguma scultura que não seja com os mesmos termos que são as da cidade de Roma; e o de que eu às vezes hei

grande paixão, como estas provincias que nomeo (agora que mais presumem) tem perdido aquella elegancia primeira, porem consolo isto com saber muito certo que ainda hão-de tornar a ella, como já vemos alguns sinaes na dita do bem aventurado tempo em que nos Deos deu principe e rey tão excelente. (...)

Mas, tornando ao propósito, até em Africa e dentro em Marrocos me afirmarão que stava uma scultura de aguias emperiaes e de entalhos dos romãos. Na India os seus pagodes inda que são mal proporcionados la querem tirar à desceplina antiga, e assi as cousas da China. Ora de Levante e Asia que direi eu? Que toda fumega à antiguidade; mas o que é mais de maravilhar que até o novo mundo da gente barbara do Brazil e Peru, que até agora forão inotos aos homens, ainda esses em muitos vazos d'ouro que eu vi, e nas suas fequras tinham a mesma razão e desceplina dos antigos; que não é poco argumento de ja aquellas gentes serem n'outro tempo conversadas, e de os preceitos da "pintura antiga" serem já semeados por todo o mundo, até os antipodas» (PA/I-XIII/95 a 97).

Idade de ouro, a Antiguidade na obra de Francisco de Holanda é formada apenas pelos nomes daqueles que de qualquer modo estão ligados à arte. Os episódios que a compõem limitam-se, em geral, a anedotas ilustrando o valor que então os grandes teriam dado aos artistas e às suas obras. Depara-se-nos assim uma Idade povoada quase exclusivamente por personagens modelares: com excepção daqueles que servem para ilustrar qualquer situação negativa imediatamente corrigida, apenas se nos deparam figuras destinadas a suscitar admiração.

Todo o prestígio deste mundo é evocado com o único fim de revelar e comprovar o valor e utilidade das artes. Deste modo, toda a história na teoria holandiana é apologética. É uma história inteiramente estruturada por valores estéticos e artísticos e com a qual se pretende demonstrar a validade duma posição estética definida. Este aspecto, de que Francisco de Holanda tem clara consciência, é enunciado desde o prólogo do *Da Pintura Antigua*: «Mas porque saiba Vossa Alteza quão bem empregado todo este fauor é nesta Arte, e quanto mais lhe merece o preço e louvor que os emperadores e grandes reys dos antigos a teuerão, desejo de lhe mostrar pera que se não desdenhe de emita-los; pois que elles não somente honrarão muito esta arte, mas ainda por suas mãos a excitarão, e foram mestres d'ella» (PA/I-prol./59).

Assim, a história terá relativamente ao amador das artes a mesma função que a arqueologia tem para o artista, propondo-lhe uma conduta pela apresentação de toda uma série de valores que tomaram forma durante a Antiguidade. A ambos os casos se pode aplicar a fórmula: «O (...) mestre por onde aprender deve, (...), será a mui discreta e mui fermosa e magnanima Antiguidade, a qual de louvar nunca serei satisfeito» (PA/I-X/89). Enquanto para o artista o modelo são as obras antigas, para o público em geral este é constituído sobretudo por uma série de pequenas anedotas ilustrando cada uma uma situação determinada: desde a amizade de Alexandre por Apeles, em que a amizade dedicada por um rei a um artista atinge a sua forma perfeita, até aos problemas especificamente técnicos, praticamente todas as

questões abordadas têm a ilustrá-las uma ocorrência paradigmática.

No mesmo sentido proliferam também as histórias de origem italiana e francesa, países onde o «antigo» revive e que assumem portanto uma função semelhante à da Antiguidade. Sobretudo Itália, «mãe e conservadora de todas as sciências», na descrição da qual, dos artistas e das obras, Francisco de Holanda se compraz. Aqui, mais do que nunca, a função exemplar é evidente: descrevendo o brilho da arte contemporânea italiana é a indigência da arte portuguesa que é criticada. Fontainebleau, também, é dado como modelo duma nova maneira de viver, e através dele Francisco I torna-se o igual de qualquer dos grandes reis da Antiguidade.

No exame do presente, história e crítica de arte dão-se as mãos quando referem aqueles a quem se deve o renascimento da arte. Testemunha atenta do gosto da sua época (os artistas que refere com maior entusiasmo nem sempre são os que hoje são considerados mais representativos) parece ter interesse o exame das referências a artistas contemporâneos que se encontram nas obras de Francisco de Holanda. Estas, colhidas principalmente no *Da Pintura Antigua*, suscitam vários reparos.

Em primeiro lugar, nota-se que não constituem um conjunto unitário ou, sequer, organizado. Embora introduzindo-se implicitamente no esquema do capítulo V da primeira parte do *Da Pintura Antigua*, surgem no texto ao sabor dos problemas debatidos. Não existe uma unidade de ponto de vista comum às listas de nomes famosos que encerram o «Tratado» e às observações que se encontram ao longo da obra.

Em detrimento de alguns artistas hoje considerados fundamentais (praticamente toda a pintura toscana de 400) é dada uma grande importância a artistas de menor projecção. Esta atitude, que é característica de todo o *Da Pintura Antigua*, traduz-se por uma supervalorização da cultura com que Francisco de Holanda entrou directamente em contacto e equivale ao que hoje se denominaria uma sensibilidade excessiva às formas da *avant-garde*. Estes artistas são postos no mesmo plano que os da Antiguidade: dentro da economia da obra ocupam a mesma posição e preenchem uma função idêntica. Esta observação vem ao encontro do que havíamos estabelecido quanto à identidade da Antiguidade e da Idade Moderna como períodos de realização de um tipo específico de valores estéticos.

Encontramos, também, ao longo das obras de Francisco de Holanda, além de uma história de Lisboa a partir de «Tubal dos bisnetos de Noé» (Fab./I-3 e 4), várias referências à História de Portugal abordada numa idêntica perspectiva. Se a análise das obras que a Antiguidade deixou entre nós resulta no louvor do povo romano, em várias passagens do *Da Pintura Antigua* é afirmada a esperança num ressurgimento próximo das artes, com excepção duma passagem em que se afirma: «porquanto os Reis vossos antepassados todos estimaram muito a pintura, como foi o primeiro Rei Dom Affonso Anrriques em seus edificios, e el Rei D. João de boa memoria que muito estimou o mestre Jacome, pintor italiano, excelente pera então, El Rei Dom João o segundo a Martinos, e el Rei Dom Manuel e El Rei Dom João vosso avô, que muito estimava meu pai (sem ser pintor), António Dolanda; e de mi digo que me fez muito mais do que eu merecia», o tom geralmente assumido

perante a arte e, conseqüentemente, a história portuguesa é nitidamente negativo. Neste sentido é paradigmático o texto que pretende distinguir «velho» e «antigo»:

«Ha ahi grande deferença entre o “antigo”, que é muitos annos antes que nosso Senhor-Jesu Cristo encarnasse, na monarchia de Gretia e também na dos romãos e entre o antigo a que eu chamo “velho”, que são as cousas que se fazião no tempo velho dos reys de Castella, e de Portugal, jazendo a boa pintura inda na cova. Porque aquele primeiro antigo é o eicellente e elegante e este velho é o pessimo e sem arte» (PA/I-XI/91).

#### AS FONTES DO PENSAMENTO DE FRANCISCO DE HOLANDA

Num passo do *Do Tirar polo Natural*, referindo-se ao *Trattado della Pittura* de Leão Batista Alberti e ao seu próprio tratado *Da Pintura Antigua*, escreve Francisco de Holanda: «(...) porque él quiso ir por un camino, como él quiso elijir, al grande templo de la Pintura, y fué a él, y yo como barbaro portugués aventuréme a subir por otros montes y escaleras con el favor de mi natural y de Micael Angelo, y de la Antigüidade los cuales no me dejaron pasar de aqui y por tanto yo me contento con no ver ir dellante de mi algunos otros tropeles de españoles — castellanos ni portugueses — y por ventura ni de otros extrangeros latinos, y quiero antes de mi propria e poca facundia de lo que en la grande sciencia de la Pintura sientio, que mucho más siendo prestado e ajeno» (IN/X/281).

Este texto levanta o problema das fontes do pensamento de Francisco de Holanda e a este apresenta uma primeira resposta. Segundo ele teríamos a considerar duas ordens de influências independentes: a Antiguidade e Miguel Ângelo.

Como sinónimo de «Antiguidade» é dado na mesma obra a expressão «en la mesma ciudad de Roma de la (...) Pintura y Escultura antigua...», donde se poderia concluir que o essencial da formação plástica de Francisco de Holanda se efectuou em Roma, o que, de resto, concorda em parte com o que se sabe da sua vida. Porém, ao examinar uma lista dos autores citados na obra holandiana, é-se inevitavelmente levado a concluir a enorme parte que cabe à sua cultura literária na formação do conceito de «Antiguidade». E esta é provavelmente, pelo menos parcialmente, anterior à sua partida para Itália e fruto do ambiente cultural eborense.

Mais complicado se revela um inquérito à possível influência que sobre o seu pensamento tenha exercido Miguel Ângelo. Os problemas levantados em torno da fidelidade e valor documental dos *Diálogos* estão longe de se encontrarem satisfatoriamente resolvidos. O facto de, dos autores modernos, apenas se encontrarem referidos como fontes de teorização Dürer, Pompónio Gaurico e o «frade no abacto», poderia vir reforçar o valor da afirmação citada. Porém a latitude dos problemas abordados pelo *Da Pintura Antigua* dificulta a possibilidade de se aceitar a hipótese da existência de uma única fonte de informação contemporânea, o que, de certo modo, é confirmado pela convergência temática e conceptual que se verifica entre a obra de Francisco de Holanda e os tratados italianos contemporâneos. As obras de teoria artística redigidas em Itália no período de

elaboração do *Da Pintura Antigua*, sejam elas as dos autores venezianos como *Dialogo di Pittura*, de Paolo Pino, publicado em 1548, o tratado *Della Nobilissima Pittura*, de Michelangelo Biondo, publicado no ano seguinte, ou o diálogo *L'Areino* de Ludovico Dolce, publicado apenas em 1557, além de *Il Disegno* do florentino Antonio Francesco Doni, publicado em Veneza em 1549, ou do *Inquerito* e as várias lições de Varchi, e sobretudo o conteúdo doutrinal das *Vidas* de Vasari, cuja primeira edição data de 1550, revelam uma comunidade de pontos de vista e uma orientação geral idêntica, além da semelhança da problemática, da metodologia e fontes. Pode-se, nestes termos, considerar que na base do *Da Pintura Antigua* se encontra não a influência de qualquer indivíduo ou obra mas da globalidade da cultura italiana contemporânea.

Torna-se, assim, extremamente difícil e precário todo o trabalho de pistagem das fontes de Francisco de Holanda, complicado ainda pela possibilidade de conhecimento indirecto das teorias e obras originais. É possível traçar-se apenas um quadro geral cujo valor será sempre limitado.

Voltando a examinar a relação dos autores citados e referidos por Francisco de Holanda, um facto chama a atenção: a pluralidade de autores neoplatónicos e herméticos a que se refere, entre os quais Alcino, Dinis Areopagita, Heliogabalo, Hermes Trimegisto, Pitágoras (o que se torna mais notável se se verificar que Platão apenas é referido de passagem, o mesmo se dando com Aristóteles), autores que o neoplatonismo florentino divulgara e valorizara. Também ao neoplatonismo florentino e em especial ao pensamento de Marsílio Ficino, se referem as estruturas gerais da teoria artística de

Francisco de Holanda, como, de resto, as de toda a teoria de arte da época.

A concepção do Criador como artista, da arte como repetição da acção divina e do artista como escolhido e símile terrestre da divindade, da função ascética da arte, são temas caros aos filósofos de Careggi que serão directa ou indirectamente retomados não só pelos artistas como pelos teorizadores da arte a partir da segunda década do século XVI. Nestes, que constituem o esqueleto filosófico da teoria, vêm-se encastrar toda uma série de categorias e conceitos de origem aristotélica ou tomados dos tratados de poética e de retórica. Os pensadores do Renascimento, não possuíram, com efeito, relativamente às artes plásticas, obras semelhantes à *Poética* de Aristóteles, ou à *Arte Poética* de Horácio, o que explica em parte o paralelo que estabelecem entre a poesia e a pintura. A tal está também ligado o problema da erudição do artista que, mais do que uma realidade, foi um dos ideais do Renascimento, expresso na sempre repetida fórmula horaciana, «ut pictura poesis». Assim a longa digressão sobre o tema que nos oferece o segundo diálogo romano.

Outros aspectos da teoria holandiana, como por exemplo a função primordial do desenho, a importância dada à criação e expressão pessoal dentro do processo artístico, a teoria dos «grutescos», são aspectos que, embora se encontrem já nos autores do primeiro Renascimento, vão ser debatidos essencialmente pelos autores italianos contemporâneos de Francisco de Holanda e desenvolvidos nas obras dos teóricos maneiristas tardios: Armenini, Lomazzo e Zuccaro. Nestes também se encontra uma semelhança

de tom com o *Da Pintura Antigua*, sobretudo no que se refere à intransigência para com as formas «incorrectas», a dogmatização, o estabelecimento de regras e oposições definidas entre o que o artista deve fazer e o que deve evitar.

Pode-se, assim, considerar Francisco de Holanda como um autor integrado no movimento maneirista que domina a arte italiana durante o período da sua viagem, do mesmo modo que os seus desenhos revelam idêntica influência. Contudo, o problema do «Maneirismo» de Francisco de Holanda não se resolve facilmente. Se o seu pensamento se revela semelhante ao dos autores venezianos da segunda metade do século, os aspectos da sua obra que anunciam o academismo dos autores do início do século XVII não se devem explicar por coordenadas teóricas mas sobretudo por razões temporais e geográficas. Com meio século de avanço, encontra-se Francisco de Holanda numa situação idêntica à dos orientadores das Academias — lutando pela imposição uns, pela conservação, os outros, duma forma de arte, com base no princípio de que o esclarecimento dos espíritos seria suficiente para possibilitar o retorno da antiga grandeza desta. Assim, o academismo de Francisco de Holanda (e, de certo modo, o próprio «Maneirismo» que sempre lhe esteve ligado) toma um sentido próprio e em muitos aspectos diverso do dos autores italianos.

O estudo das fontes possíveis e da situação de Francisco de Holanda no desenvolvimento da teoria artística italiana ficaria incompleta sem o exame dos aspectos referentes à Teoria da História e à própria História. O grosso da informação sobre a antiguidade vem directamente do livro XXXV da *História Natural*

de Plínio. A esta vem juntar-se toda uma série de pequenas notas biográficas e narrações, anedotas que têm larga circulação durante o Renascimento, muitas de origem incerta, outras cujas fontes o próprio Francisco de Holanda indica: Cornelio Nepos, Dion, Helio Lamprideo, Julio Capitolino, Plutarco. A propósito da passada grandeza de Roma, refere Flavio Biondo.

Mas o que interessaria sobretudo seria determinar qual a origem dos conceitos, das categorias e da concepção de História que se encontram no *Da Pintura Antigua*. Estes parecem provir directamente da concepção elaborada pelo humanismo do '400 florentino, o que não implica um conhecimento directo das fontes, pois as ideias do círculo de Careggi impregnam toda a cultura italiana do século XVI.

A história da arte na sua forma moderna, estabelecida segundo um esquema tripartido, vira o dia em Florença e tem origem nas listas de personalidades ilustres com que as cidades pretendem dar realce ao seu nome. Na introdução que em 1481 Landino escreve para a *Divina Comédia*, encontram-se já os principais conceitos e categorias de que se serve Francisco de Holanda, bem como a utilização da *História Natural* de Plínio como fonte principal de informação.

Contudo, para o período em que foram elaboradas, as noções de História de Arte de Francisco de Holanda estão já, de certo modo, desactualizadas. Vasari, que escreve quase ao mesmo tempo, embora mantenha a mesma concepção geral e utilize as mesmas categorias, revela uma informação muito mais vasta e certas variações quanto à delimitação exacta dos períodos históricos.

<sup>1</sup> Para facilitar o trabalho de referência usaram-se as seguintes siglas:

Fab — *Da Fabrica que Falece à Cidade de Lisboa*, in «Arquivo Español de Arte», Madrid, 1929.

PA — *Da Pintura Antigua*, Porto, Renascença Portuguesa, 2.<sup>a</sup> edição, 1930.

SC — *Da Sciencia do Desenho*, Archeologia Artistica, Porto, 1879.

TN — *Do Tirar polo Natural*, in *De la Pintura Antigua*, Madrid, 1921.

— Os algarismos romanos indicam capítulos ou livros das obras.

— Os algarismos árabes indicam o número das páginas.

<sup>2</sup> Tulio Espanca, *Nota sobre os Pintores de Évora nos séculos XVI e XVII*, vol. V, pp. 5-7.

<sup>3</sup> Vergílio Correia, *Arte: o século XVI*, p. 478.

<sup>4</sup> Adriano Gusmão, *Os primitivos e a Renascença*, p. 223.

<sup>5</sup> Fernando Pamplona, «A Pintura no século XVI», in *História de Arte em Portugal*, vol. II, p. 398.

<sup>6</sup> J. B. Bury, *Architecture...*, p. 151.

<sup>7</sup> Francesco Pelati, *Vitruvio (...)*, p. 130.

<sup>8</sup> Marcelino Menendez Pelayo, *Historia de las Ideas Esteticas en España*, vol. I, pp. 364 e 365.

<sup>9</sup> Julius Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica*, p. 233.

<sup>10</sup> Joaquim de Vasconcellos, *Albrecht Dürer...*, p. 60.

<sup>11</sup> Mário Sampaio Ribeiro, *El-Rei D. João III*, pp. 19 e 20.

<sup>12</sup> Myron Malkiel Jirmounsky, *A pintura à sombra dos Mosteiros*, pp. 85 e 86; e *Problèmes des primitifs Portugais*.

<sup>13</sup> Vergílio Correia, *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*, pp. 80 e 81.

<sup>14</sup> Cfr. *Os desenhos de antigualhas...*, pp 8 a 20.

<sup>15</sup> André Chastel, *Art et Humanisme*, pp. 457 e 453.

<sup>16</sup> I. L. Zupnick, *The «aesthetics» of the early mannerists*, p. 302.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 306.

<sup>18</sup> A atribuição foi feita por Joaquim de Vasconcellos em *A arte religiosa em Portugal*, vol. XIX.

<sup>19</sup> José da Cunha Taborda, *Regras da Arte de Pintar*, p. 180 e 181.

<sup>20</sup> Comte A. Raczynski, *Les arts en Portugal*, p. 277.

<sup>21</sup> Francisco Cordeiro Blanco, *Identificación de una obra desconocida de Francisco de Holanda*, p. 10.

<sup>22</sup> Carta reproduzida por Joaquim Veríssimo Serrão, in *Os itinerários de D. Sebastião*, vol. I, p. 171.

(Neste trabalho é retomado e actualizado na informação o texto da dissertação para licenciatura que foi apresentado com o mesmo título na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1964. O autor desejava exprimir o seu reconhecimento pela assistência que lhe foi prestada pelo sr. dr. Rafael Monteiro.)

## APÊNDICE I

### *AUTORES E OBRAS CITADOS OU REFERIDOS POR FRANCISCO DE HOLANDA*

NOTA: Quando se encontrar apenas a indicação do local onde um autor ou obra é referido, entenda-se que se trata unicamente de uma referência nominal.

#### *A — Autores Clássicos*

*Alcino*: PA (I-XV) 100:

«E das ideias diz Alcino, filósofo da doutrina de Platão: “est autem idea ad Deum quidem intellectio Dei, ad Mundum vero sensibilem exemplar, ad se ipsam essentia: quid enim intelligentia fit, ad aliquid refertur necesse est, quod quidem operis exemplar erit quem ad modum si aliquid ab aliquo fiat, ut a me mei ipsius imago. Et si exemplar haud omnino sit ab agente seorsum, ut quisque artifex nisi se ipso artificiorum exempla concipiens, horum deinde formas in materiam explicat. Definiunt, autem ideam exemplar aeternum eorum quae secundum naturam fiunt”»

*Arato*: PA(I-III) 68

*Aristóteles*: Sc (VI) 17:

«...Aristóteles afirma ser muito necessário a todos os nobres saber desenhar...»

*Catulo*: PA (II-II) 211

*Cornélio Nepos*: PA (I-III) 68:

«...d'este (Cleanto) escreve Cornelio Nepos que veu em Italia com Demarato...»

*Dion*: PA (II-II) 196

«...Helio Hadriano o qual pola sua mão pintava muito singularmente, segundo escreve na sua vida Dion Grego.»

*Dinis Areopagita*: 1 — PA (I-VIII) 85:

«...e com Dyonisio Ariopagita contemplar em casto spirito os nove coros dos angelicos spiritos...»

2 — PA (I-XXVIII) 128:

«...o qual (a representação da figura de Cristo) achei parecer se muito com o que screvi de Nosso Salvador, como dixeu Dyonisio Ariopagita...»

3 — PA (I-XXVIII) 129:

«E para este lugar queria eu a mór parte da theologia do grande pintor. E posto que o gravíssimo theologo São Dyonisio Ariopagita dá licença para os spiritos angélicos (donde começamos) serem pintados ora em flamas de fogo, ora em nuvens, e n'outras semelhanças...»

*Eutrópio*: PA (I-XXVII) 127:

«A imagem de Nosso Senhor Jesu-Christo será de proporção alta e procerca, polla carta de termos em Eutropio...»

*Estácio*: PA (II-II) 211:

«...Stacio a casa pinta do somno, e a muralha da gram Thebas...»

*Graciano*: PA (I-VI) 76-7:

«Mas o que diz o decreto de Graciano: — “De imaginibus sanctorum non violandis”: é isto:

“Item Gregorio Sereno episcopo Massili, XII pars.

Parlatum ad nos fuerat quod inconsiderato Illo successus sanctorum imagines sub hac quasi excusatione, ne adorari debuissent, confregeris, quidem eas adorari vetuisse omnino laudamus, fregisse vero reprehendimus. Dic frater a quo factum esse sacerdote aliquando auditum est quod fecisti. Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturas historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc est pictura cernentiabus quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant ni ipsa legunt qui literas nesciunt. Unde & praecipue gentibus pro lectione pictura est.”

É a pintura viva scriptura e doutrina aos indoutos, como diz o decreto, mas aos contemplativos e letrados é acrescentamento do saber.

E diz adiante o decreto:

“Item ex VI Synodo:

Imagines sanctorum memoria sunt et recordatio preteritorum. Venerabilis imagines christiani non Deos appellant neque serviunt eis ut Diis, neque, spem salutis penunt in eis neq ab eis expectant futurum indicium: sed ad memoriam & recordationem primitivorum Venerantur eas & adorant: sed non serviunt eis cultu divino, nec alicui creaturae.

Item Adrianus papa Tharasio patriarchae:

Non in agni sed in hominis specie Christus est figurandus.

XII j pars=sextam sanctam synodium recipio: etc.»

*Helio Lampridio*: 1 — PA (I-prólogo) 60 — narra que Severo Alexandre sabia pintar.

2 — PA (II-I) 196:

«...conta Helio Lamprideo que o emperador Severo Alexandre, o qual foi um fortíssimo príncipe pintou elle mesmo a sua genolosia por mostrar que descendia da linhagem dos Metelos.»

*Heliogabalo*: PA (II-IV) 259

*Hermes Trimegisto*: PA (I-XII) 92:

«E diz Hermes Trismegistus, grave e antiquissimo rey do Egipto, e filosofo, o qual Lactancio Firmiano tem como a um oraculo: “proavi nostri invenerunt artem qua Deos eficerent quoniam animas non poterant” e diz noutra parte: “Potestatem hominis, o Asclepi, vimque cognosce Dominus et pater vel quod est summus Deus ut effector est Deorum celestium ita homo effector est Deorum qui in templis sunt, humana proximitate coniuncti.” E diz mais abaixo Hermes: “Sicut Deos ac Dominus ut sui similes essent Deos fecit aeternos, ita humanitas Deos suos ex sui vultus similitudine figuravit.”»

*Homero*: 1 — PA (I-XXXII) 136:

«...que não deixe de ler em o poeta Homero o lugar em que Ulixes chama do inferno algumas almas, entre as quaes a do grande Achyles lhe afirma: “querer antes ser o mais mísero e pobre homem que no mundo vive, que ser senhor no inferno”.»

2 — PA (II-II) 215

*Horacio*: 1 — PA (I-XXXVIII)

2 — PA (II-III) 231 — a propósito da teoria do grotesco cita os seguintes versos:

«Pictoribus atque poetis  
Quidlibet andenti semper fuit aequa potestas:  
Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim.»

*Flávio Josefo*: PA (I-XXIV) 122:

«Mas quem quiser ver mais da armadura dos Romãos lea Josepho *De bello judaico*.»

*Júlio Capitolino*: 1 — PA (I-prol.) 60 — idêntico a 3

2 — PA (I-XXIV) 121:

«E tanto (os romanos) se delectavam d'esta maneira de calçado, que as sculturas e entalhes de corniolas e de pedras preciosas e ouro que os emperadores trazião nos çapatos, valião preço muito grande, segundo screve Julio Capitolino.»

3 — PA (II-I) 196

«Marco Aurelio Antonino, diz Julio Capitolino, como aprendeu a pintura sendo seu mestre Diogenito.»

*Júlio Solino*: Fab (I) 4:

«Depois afirma Julio Solino, e outros antigos, que Ulysses vindo da guerra de Troya, edificou Lysboa...»

*Lactancio Firmiano*: PA (I-XII) 92:

«...Hermes Trismegistus... o qual Lactancio Firmiano tem como a um oráculo...»

*Lentulo*: PA (I-XXVII) 127 (ver Eutrópio)

*Luciano*: PA (II-II) 211

*Lucrécio*: PA (II-II) 211

*Marcial*: 1 — PA (I-XXXVIII) 170:

«Mas diz Marcial nas suas *Epigramas*: “quid tibi bis de pyrum quae Phaetonte facis?”»

2 — PA (II-II) 212

*Ovídio*: PA (II-II) 211

*Pitágoras*: PA (II-I) 198:

«Nem se arredou muito desta função Pithágoras quando dezia que só em tres cousas se pareciam os homens com Deos immortal: na sciencia e na pintura e na música.»

*Platão*: PA (I-XV) 100 «...doutrina de Platão...»

*Plínio o Velho*: (A obra de F. de H. está cheia de elementos tomados da *História Natural* de Plínio, que não se transcrevem por demasiado longos.)

1 — PA (I-III) 67 «...segundo escreve Caio Plínio...»

2 — PA (I-III) 68 «...afirma Plínio...»

3 — PA (I-III) 69 «...mais Caio Plínio no conta...»

4 — PA (I-III) 69 «...e n'outra parte diz...»

5 — PA (I-XXXVII) 142 «...segundo se vê em C. Plínio aos livros XXXV...»

6 — PA (I-XXXII) 152 «...segundo diz Plínio...»

7 — PA (I-XXXIII) 157 «É o que diz Plínio no livro XXXVI, sobre as columnas não me parece mal pol-o aqui...»

8 — PA (I-XXXIII) 167 «Mas a pintura de incrustado, diz Plínio...»

9 — PA (II-I) 198 «...coisa que muito pondera Plínio.»

10 — PA (II-IV) 263-275: a última parte deste diálogo é a transcrição duma longa leitura de Plínio.

11 — Sc (I) 4 «...como declara Plínio falado □ Lusytania.»

*Plutarco*: 1 — PA (I-III) 69:

«Plutarco, mestre de Traiano Augusto, na vida de Arato Príncipe, desta maneira escreve...»

2 — PA (I-XXXII) 152:

«...segundo diz Plínio e Plutarco na vida de Arato.»

3 — PA (II-I) 196:

«Do grande Pompeio diz Plutarcho que na cidade de Mitilene debuxou com stylo a planta e forma do theatro, pata o depois mandar fazer em Roma, assi como o fez.»

4 — PA (II-III) 242:

«Mas diz Plutarcho era um livro *De liberis Educandis...*»

*Propécio*: PA (II-II) 211

*Prudêncio*: PA (I-XXX) 133:

«...a fé (deve ser representada) muito pura candida, muito valerosa e credula e confiada e da maneira que a pinta o poeta Prudencio, e muito discretissimamente.»

*Quintiliano*: PA (II-II) 209:

«E até Quintiliano na perfeição da sua Rhetorica manda que não somente no compartir das palavras o seu orador debuxe, mas que com a propria mão saiba traçar e deitar de desenho.»

*Valentiniano Augusto*: PA (I-VI) 77:

«Mas diz Valentiniano Augusto no códice, que val o acolherem se às imagens como a conto...?»

*Vegécio*: Sc (V) 13 «...e De Re Militar, de que escreve Vegécio e outros.»

*Virgílio*: 1 — PA (I-XXXII) 134 «Facilis desumus Averni», Virgílio.

2 — PA (I-XXXII) 137:

«E assi mesmo passe todo o sexto livro de Vergílio, onde para gentio maravilhosamente encita o animo à tão spiritual contemplação como é a pintura do inferno.»

3 — PA (II-II) 210: «Lembra-me que o principe d'elles Vergílio...»

4 — PA (II-II) 211: «Lêde todo o Vergílio...»  
no decorrer desta exposição são citados vários versos da Eneida.

5 — PA (II-II) 215 «...os versos de Vergílio...»

6 — PA (II-II) 216

*Vitrúvio*: É o autor mais citado por F. de Holanda (19 vezes).  
Por vezes transcreve longos passos directamente do texto latino, outras traduz.

B — *Autores Modernos e Contemporâneos*

*Alberti*: TN (X) 281: longa passagem negando o conhecimento do *De Pictura de Alberti* antes de redigir o *Da Pintura Antigua*.

*Aretino*: PA (II-I) 193

*Biondo*: PA (I-V) 71:

«...& posto que Theodorico (segundo diz Biondo) nalguma maneira foi conservador d'aquella cidade.» (Roma)...

*Dante*: PA (I-XXXII) 137:

«...e não se despreze de ler o Dante, em toscano, onde também se screvem os tormentos d'elle (o inferno), de artes que não são para desprezar.»

*Dürer*: PA (I-XVII) 106:

«Mas quem na proporção humana quiser ver a deferença da antiguidade (que eu mais stimo) ao que mais alterarão os modernos, lea Pomponio Gaurico napolitano: *De statuaría* e o frade no abacto, as quaes aqui podera pôr, se não forão tão vulgares entre aprendizes pintores; e Alberto Dureiro, homem que na sua maneira teve grandissimo primor, tambem screveo tudescamente “da proporção e outros que eu não ví”.»

«*o frade no abacto*»: PA (I-XVII) 106: ver Dürer.

*Petrarca*: PA (I-V) 73:

«...no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca...»

*Pompônio Gaurico*: 1 — PA (I-XVII) 106: ver Dürer

2 — PA (I-XIX) 110:

«Mas porque não pareça que eu stou muito fora do trabalho em que a outrem meto (...) direi um pouco de como se podem acomodar na filosomia das feçuras, segundo screve Pomponio Gaurico.»

3 — PA (II-II) 206:

«E assi o affirma Pomponio Gaurico scultor, no seu livro que screveu *De Re Statuaria*...»

*Serlio*: 1 — PA (I-XXXXIII) 156:

«...Bastião Serlio, bolonhês, que screveu da architectura, o qual me deu na cidade de Veneza o seu livro da sua própria mão.»

2 — PA (I-XXXXIII) 159:

«...e Vetrúvio lhe dá mais mea que Serlio, o bolonhês, o qual não sei quem o meteo em deminuir as symetryas de seu mestre e faze-las mais pequenas.»

3 — PA 295 (lista dos mais famosos architectos):

«5 — Bastião Serlio, Bolognes, que compos uns livros d'architectura que agora andam em Veneza.»

C — *Autores Portugueses*

*Garcia de Resende*: Sc (VI) 19:

«E deve-se El Rei tanto se prezar de desenhar, como dix El Rei Dom João o segundo a Garcia de Resende...»

D — *Obras*

*Bíblia*: 1 — PA (I-XXXII) 136:

«Pintará a cruel cadea que prende os condenados, a qual o Evangelho chama *Gebena ignis*.»

2 — Fab (III) 6:

«Nos lemos assi mesmo ã a Sagrada Escritura como Dani...»

3 — Fab (III) 6:

«...e pois cõ estes dous exemplos do Testamento velho e novo se reconhece quãto he licito, e quanto releva a Lysboa ter fortaleza.»

## APÊNDICE II

### *ARTISTAS MODERNOS REFERIDOS POR FRANCISCO DE HOLANDA*

(Excluíram-se desta relação os artistas impossíveis de identificar e os apenas referidos nas listas dos artistas famosos.)

— *Baccio Bandinelli*:

— PA (II-I) 178 — (pessoas que Francisco de Holanda frequenta em Roma).

— PA (II-II) 207.

— PA (os famosos escultores de mármore): «2 — Baccio, cavaleiro florentino; de figuras grandes em marmor, que sculpiu em Roma, na Minerva, a sepultura illustre do papa Leo e Clemente, as quaes eu ví, e podem competir com as antigas.»

— *Baltazar de Siena*:

— PA (I-XXXXIII) 154: referência às suas qualidades como desenhador.

— PA (I-XXXXIII) 155: referência como sendo o mais illustre architecto em Roma, depois de Miguel Ângelo e Bramante.

— PA (II-II) 203 (enumeração das obras de arte mais importantes de Italia): «De Baltezar de Senna, architector muitas façadas de paços ha nesta cidade (Roma), de branco e preto.»

- PA (II-II) 207: «E Baltazar de Senna, studando brevemente naquella arte, se igalou com Bramante (...) e inda dizia que lhe fazia vantagem por lhe ter de mais a copia da invenção e galantaria e despejo de desenho.»
  - PA (Famosos architectos) 2: «Baltazar da Sienna, la seconda.»
- *Giovani da Bolonha:*
- PA (Famosos pintores...): «(o, Bolonha, discipolo de Rafael, o qual aluminou os framengos nos padrões que lhes desenhou para a tapeçaria).»
- *Bramante:*
- PA (I-XXXIII) 155: «o segundo, que muitos têm por primeiro, é Bramante, que começou a obra maravilhosa de S. Pedro em Roma.»
  - PA (II-II) 207: «...Bramante, architeto eminentissimo.»
  - PA (Famosos architectos): «1 — Bramante, pintor, che incomincio San Piero à Roma, costui ha la palma e il primo honore.»
- *Donatello:*
- PA (I-VIII) 87-88 (anedota pondo em relevo a importância do desenho): «...o que respondeu Donatello, singular scultor a um que lhe pedia empportunamente perceiros e arimetica da scultura, ao qual, depois de dar bem de jantar, dixeu: “Eu não tenho outras medidas nem preceitos nenhuns, senão uns que só a mi são licitos ver, e entender, os quaes sem nenhuma carga de livros nem strumentos no sentido e entendimento e tento comigo sempre trago; mas se te muito releva, traze aqui em que desene com estylo e far-te hei qualquer historia que quiseres, ou de homens armados, ou de togados, ou de nus, a pé e a cavallo, em sua razão e medida.”»
  - PA (I-XVI) 102: «E assi mandava aos seus discipolos Donatello sendo scultor: perguntando-lhe elles que esculperião, ou entalharião, para se fazerem grandes mestres como elle era, respondia-lhes elle e não dizia mais que:

“deseignate” e se tornavão a pedir outra lição, tornava outra vez a responder: “deseignate”»

- PA (I-XVIII) 109: famoso como escultor de animais.
- PA (II-II) 206: o mesmo sentido que PA (I-XVI) 102.
- PA 288 (famosos escultores...): «4 — Donatello, florentino, de baxo em marmor teve grão nome.»

— *Dosso Dossi*:

- PA (II-II) 202 (obras de arte mais importantes de Italia): «Em Ferrara temos «a pintura de Dosso no Castelo.»

— *Dürer*:

- PA (I-XXXXIII) 168 (a propósito da gravura em cobre): «...mas em Alemanha Alberto Durero, homem dino de louvor na sua maneira.»
- PA (II-I) 190: «Mandai a um grande mestre, inda bem que fosse Alberto, homem delicado na sua maneira...»
- PA 297 (Famosos entalhadores em cobre): «1 — Alberto, tudesco; foi homem que com mais galantaria e novidade talhou cobre para emprimir os papeis com que alumiou Alemanha.»

— *Giotto*:

- PA (I-V) 73 — (renascimento da pintura): «...no tempo ditoso do gentil Francisco Petrarca, por seu amigo Symon, o Giotto.»
- (Idem): «o Giotto pintor toscano» (um dos primeiros pintores a pintarem a óleo).
- PA 281 (Famosos pintores): 11, 12, 13 — «André Mantegna, e Moloso e o Giotto toscano, dos antigos.»

— *João de Udine*:

- PA (I-XXXXIII) 166: «João Udine em Roma tem o preço e nome desta pintura» (grutesco).
- PA (II-II) 201 (obras de arte mais importantes de Italia): «Em Florença (...) nos poços dos Medices ha hobra de grutesco de João de Udine...»

- PA 282 (Famosos pintores): «17 — No pintar de grotescos João da Udine tem a palma.»

— *Júlio Romano:*

- PA (II-II) 202 (obras de arte mais importantes de Italia): «...a obra de strebaria de cavallos, pintados por Julio, discipolo de Rafael que agora em Mantoa floresce.»
- PA (II-II) 204 (obras de arte mais importantes de Italia): «...a vinha que começou o Papa Clemente Sétimo ao pé do Monte Mário, é mais para ver da galante pintura e scultuta de Rafael e Julio ornada...»
- PA (II-II) 243: «...Julio, o de Mantoa...» (possuidor de uma maneira própria).
- PA 280 (Famosos pintores): «8 — Julio Romano alievo de Rafael, valente coloridor e desenhador, o qual pintou os famosos cavallos ao duque de Mantoa.»

— *D. Júlio da Macedónia:*

- PA (I-XXXXVIII) 164: «E as obras de iluminação, que Don Julio de Macedónia me mostrou em Roma, erão dinas dos antigos e de qualquer grande principe christão; e a Don Julio daria eu a palma...»
- PA (II-I) 178 (pessoas que frequenta em Roma): «D. Julio de Macedonia, luminador famisissimo...»
- PA (II-III) 246: «...Don Julio de Macedonia, seu (do Cardeal Grimaldi) gentil homem, e o mais consumado de todos os luminadores deste mundo...»
- PA (II-IV) 251: «Por onde eu dei então a Julio a palma que na mão teria, entre todos os iluminadores da Europa...»
- PA 284 (Famosos iluminadores): «2 — D. Julio de Macedonia em Roma, illuminador eansutnadissimo.»

— *Leonardo da Vinci:*

- PA (I-V) 73: «...primeiro Lionardo de Vince, florentino, e Rafael de Orbino abrirão os fermosos olhos da pintura, alimpando-lhe a terra que dentro tinham...»
- PA (I-V) 73: «Mas a Lionardo e a Rafael tenho eu mais enveja que a este famosissimo pintor toscano (Miguel

Angelo): tudo isto segundo o ponto de vista que eu entendo.»

- PA (I-XVIII) 108 (escultores de animais): «Dos modenos Lionardo de Vince, segundo vi em Napoles n'uma grande cabeça de cavallo de bronzo.»
- PA 279 (Famosos pintores): «A segunda dou a 2 — Lionardo de Vince, que foi o primeiro que fez ousadamente a sombra.»
- Sc (I) 3: «Que direi eu de Lyonardo da Vince pintor, o qual era tão estimado do isento Rei de França que o mandava servir com fidalgos vestidos de brocado e seda?»

— *Mantegna*:

- PA (I-V) 73 (renascimento da pintura): «...um Mantegna paduano...»
- PA (II-II) 202 (obras de arte mais famosas de Italia): «Assi mesmo o paço do duque de Mantua, onde André fez o triunfo de César...»
- PA 281 (Famosos pintores): «11, 12, 13 — André Mantegna e Moloso e o Giotto toscano, dos antigos.»
- PA 299 (famosos entalhadores de cobre): «André Mantegna, pintor, merece muito nome, porque ele quasi foi o primeiro que entalhasse; e era mui discretissimo desenhador no tempo passado, e indagora.»

— *Marco António*:

- PA (I-XXXXIII) 168: «Em Roma Marco António tem a palma d'este fazer...» (entalhe ao boril em lâmina de cobre).
- PA 298 (famosos entalhadores em lamina de cobre): «3 — Mas mais vigor e desenho teve Marco António em Roma, que fez São Laurento.»

— *Marturino*:

- PA (II-II) 204: referido entre os autores das obras mais importantes de Itália.
- PA (II-III) 243: referido como tendo um estilo próprio.

— *Jacopo Meleguino*:

- PA (I-XXXXIII) 156: «...recebi alguma doutrina de Jacopo Meleguino, tambem architecto do papa.»
- PA (II-I) 178: «...Jacopo Meleguino architector...» (pessoas que frequenta em Roma).
- PA 294 (Famosos architectos): «4 — Jacopo Meleguino architector do papa Paulo.»

— *Miguel Angelo:*

- PA (I-V) 73 (renascimento da pintura): «...e ultimamente Mestre Miguel Angiolo florentino, parece que lhe deu spirito vital, e a restituiu quase em primeiro ver e prisca animosidade. Mas a Lionardo e Rafael...»
- PA (I-VI) 78, 79 (os papas Paulo e Clemente): «os quaes com tanto cuidado conservarão a amizade e serviço de M. Angiolo como uma cousa sem a qual se não podesse viver...» (segue-se a narração do conflito de Miguel Ângelo com Clemente VII e subsequente partida daquele para Florença).
- PA (I-VIII) 87: «...como o antigo Apelles, ou o novo Micael...»
- PA (I-IX) 89: dado como exemplo de independência de espirito.
- PA (I-XIII) 94: «...de M. Angello e de mi erão julgadas por muito melhor escultura...»
- PA (I-XIII) 108: «...e M. Angello dizem que com uma faca tirou todos os peixes e molhos d'um corpo finado, e depois que os vazou de cera, para os poder pôr n'outro corpo como elle quizesse, da maneira que stavão na carne e que disso se servia nas suas imagens.»
- PA (I-XX) 115-6: Anedota sobre um falso (antigo) feito por Miguel Ângelo.
- PA (I-XXVI) 126: «...o grandissimo Mestre Micael Ângelo...»
- PA (I-XXXXI) 150: «Tal como é o Holofernes M. Angello na Capella do papa.»
- PA (I-XXXXII) 152: exemplo de pintor que também é escultor.

- PA (I-XXXXIII) 155: «E dos modernos (arquitectos) o primeiro é mestre Miguel Angelo, ou Agniolo pedreiro e pintor eminentissimo.»
- PA (I-XXXXIII) 163: «...sem esfumar com o pincel, mas todo feito à ponta do lápis como muito costuma Micael Angelo em muito nobres desenhos que eu d'elle vi.»
- PA (II-I) 179 (pessoas que frequenta em Roma): «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 estrellas. E D. Pedro Mascarenhas, embaxador, pode ser boa testemunha de camanha cousa esta era, e quão defícil; e das mintiras que, sahindo um dia das besporas Micael Angelo sobre mi dixee e sobre um meu livro que desenhei das cousas de Roma e de Italia...»
- PA (II-II) 203 (obras de arte mais importantes da Italia): «...uma abobeda grande, o fresco, com seu circuito e voltas de arcos, e uma façada onde M. Angelo divinamente compreendeu como Deos primeiramente criou o mundo, repartido por historias, com muitas imagens de Sybilas e figuras de artificiosissimo ornamento e arte. E o que é singular que, não fazendo mais que esta obra, que inda agora não tem acabada, começando-a sendo mancebo, é que ali se compreende trabalho de vinte juntos pintores, naquella só abobeda.»
- PA (II-II) 204 (obras de arte mais importantes de Italia): «...a sepultura ou capella notavel de Florença dos Medices em S. Lourenço, pintada por Micael Angello, com tanta magnanimidade de statuas de todo o relevo, que bem pode competir com qualquer obra grande das antiguas; onde uma deosa ou imagem da Noite, dormiu desobre uma ave nocturna, me mais contentou, e a menencolia d'um vivo morto, posto que estão ali mui nobres scultores em redor da Aurora.»
- PA (II-II) 206-7: dado como exemplo de que todos os pintores podem ser escultores.
- PA (II-III) 222: referência às fortificações de Florença executadas por Miguel Ângelo.
- PA 279 (Famosos pintores): «1 — Querem que seja o primeiro, e que a todos leve a palma, Micael Agniolo, florentino.»

- PA 287 (famosos escultores): «1 — Micael Agniolo, pintor, que sculpiu as illustres imagens de marmor na sepultura dos Medices em Florença.»
- Sc (I) 4 (referência ao apreço que lhe testemunhavam os papas): «Ora do illustrissimo pintor mestre Micael Agnelo, que poderei n'esta parte, contar que não pareça fabuloso e fingido?»
- Sc (II) 6: «...não a Apelles, não a Micael Agnelo...»

— *O Parmesano:*

- PA (II-II) 202: «...em Parma, onde está o Parmesano...»
- PA (II-III) 243: referido como possuindo um estilo próprio.
- PA 280 (Famosos pintores): «9 — O Parmesano, em galantaria.»

— *O Perdonon:*

- PA (I-V) 73 (renascimento da pintura): «Depois o primeiro a pintar a olio ousadamente foi o Podornon em Veneza...»
- PA 291 (famosos pintores): «4 — o Perdonon, que fez primeiro a oleo em Veneza.»

— *Perino del Vaga:*

- PA (II-I) 178 (lista de pessoas que frequenta em Roma): «...mestre Perino...»
- PA (II-II) 202 (obras de arte mais importantes de Itália): «Ora em Genoa stá a casa do príncipe Dória, pintada de mestre Perino, mui de siso...»
- PA (II-II) 228: pagamento que recebeu do príncipe Dória e do Cardeal Farnésio por obras para eles executadas.
- PA 279 (Famosos pintores): «5 — Mestre Perino e 6 — Polidoro; não sei qual ponha primeiro, porque este valentissimo em pintar a fresco e aqueloutro de fazer de preto e branco foi excelente.»

— *Polidoro da Caravaggio:*

- PA (I-XXXVI) 141: «Polidoro dos modernos foi em Roma o que mais valente mestre se mostrou n'esta maneira de fazer

de preto e branco, e é a pintura mais grave e mais suave que eu sei.»

- PA (II-II) 204 (obras de arte mais importantes de Itália): «...e de Polidoro, homem que, n'aquella maneira de fazer, manificamente ennobreceu Roma.»
- PA (II-III) 243: referido como possuindo um estilo próprio.
- PA 279 (Famosos pintores): «5 — Mestre Perino e 6 — Polidoro, não sei qual ponha primeiro, porque este valentissimo em pintar a fresco e aqueloutro de fazer de preto e branco foi excelente.»

— *Quentin Matsys*:

- PA 282 (Famosos pintores): «18 — Cointim entre os framengos, de lavar a limpo.»
- Sc (I) 4: referido entre os pintores que gozam de grande apreço.

— *Rafael*:

- PA (I-V) 73 (renascimento da pintura): «...primeiro Lionardo de Vince, florentino, e Rafael de Orbino abrirão os fermosos olhos da pintura alimpando-lhe a terra que dentro tinham...»
- PA (I-V) 73: «Mas a Lionardo e Rafael tenho mais enveja que a este famosissimo pintor toscano (Miguel Angelo) tudo isto segundo o ponto de vista que eu entendo.»
- PA (I-VI) 77: «entre os quaes o papa Julio e Leão fizeram tantas e tão notaveis obras com a vertude de Rafael de Orbino e lhe teve tanto amor que em Sancta Maria Redonda, templo do Pantheon, tomou a cuidado fazer àquele pintor a sepultura; cousa até então a nenhuma outra pessoa concedida n'aquelle tempo e lhe mandou polir os jaspes e as columnas d'aquelle lugar como erão antigoamente.»
- PA (I-XXXXVIII) 164: «...e Rafael d'Orbino teve n'isso seu valor» (fazer aguadas em pergaminho).
- PA (I-XXXXVIII) 166: «E não ha muito tempo que Rafael d'Orbino, ilustre pintor, o achou em Roma a grão caso» (a pintura em estuque).

- PA (I-XXXXIII) 168: «E em pao se entalha para emprimir de agoadas, e Rafael de Orbino o inventou em Eneas que leva seu pai Anquises às costas; e foi muito novo fazer.»
- PA (II-I) 179: «...as manificas camaras do papa, a que eu sómente ia porque da nobre mão de Rafael Orbino eram pintadas.»
- PA (II-II) 203 (obras de arte mais importantes de Itália): «Rafael de Orbino, pintou nesta cidade (Roma) a segunda obra, de tal arte que, não havendo a primeira, fora-o ella, que é uma salla e duas camaras e uma varanda, a fresco nos paços do mesmo S. Pedro, cousa manifica e de muitas historias, como descrição mui decora; e é singular história a de Apollo, tangendo a sua harpa entre as nove musas, no Parnaso. Nas casas de Augustin Guis pintou Rafael de poesia precisamente a história de Psique e muito gentilmente cercou Galatea de homens marinhos no meo das ondas e de Amores pelo ar. O quadro de S. Pedro, montorio da transfiguração do Senhor, a óleo, é muito bom e outro em Aracelli, e na Paz, a fresco.»
- PA (II-II) 204 (obras de arte mais importantes de Itália): «Mas de cousas fora da cidade, a vinha que começou o Papa Clemente Sétimo ao pé do Monte Mário é mais para ver, de galante pintura e scultura de Rafael e Júlio ornada, onde jáz o gigante dormindo, de que os satyros estão medindo os pés com os cajados.»
- PA (II-II) 207: Exemplo de pintor que se transforma em bom escultor e architecto.
- PA (II-III) 276: «...as graciosas ortas e casas de Augustin Guis, as quaes são pintadas não menos manificamente pola mão de Rafael de Orbino, que as obras dos antigos...»
- PA 279 (Famosos pintores): «3 — Rafael d'Orbino é o terceiro que teve infinita graça e bom ar.»
- Ss (I) 3: «referido o valimento que gozou junto dos Papas Leão X e Julio.»

— *António de Sangallo:*

- PA (I-XXXXIII) 155: «...depois dos que eu conversei e alcancei inda no meu tempo, foi mestre António de Sangallo, architector do papa, o qual fez o poço em Urvieta...»

- PA 294 (famosos arquitectos): «3 — Maestro Antonio da Sangallo, florentino, che fenisce San Piero al mio tempo, à Roma e fece gli bastioni à Roma e la opera de un bel pozo à Orvieto.»
- Fab (III) 6: «...Roma (...) tem o bastião do monte de Santa Sabina, que fez o Papa Paulo III, creio q̃ por desegno de Antonio de São Gallo, architector iminentissimo...»

— *Sebastiano del Piombo:*

- PA (II-I) 178 (pessoas que frequenta em Roma): «...Bastião Veneziano...»
- PA (II-II) 203 (obras de arte mais importantes de Itália): «Da mão de Bastião Veneziano a pintura de S. Pedro montorio tem fama, o qual fez por competir com Rafael.»
- PA (II-III) 228: «Ora do mui desmenencolizado Sebastião Veneziano que direi eu? Ao qual (sem vir em tempo favoravel) deu o papa o sello de chumbo com a honra e proveito que tal officio requer, sem o preguiçoso pintor ter pintado mais que duas sós cousas em Roma, que muito a messer Francisco não espantaram.»
- PA (II-III) 243: referido como possuindo uma maneira própria.
- PA 280 (Famosos pintores): «7 — Fra Bastiano veneziano, quizera inda ser primeiro, mas de vagaroso tardou.»

— *Serlio:*

- PA (I-XXXXIII) 156: «O ultimo d'estes (os arquitectos do papa) é Bastião Serlio, bolonhes, que screveu da architectura, o qual nos deu na cidade de Veneza o seu livro da sua propria mão.»
- PA (I-XXXXIII) 159: «...e Vetrúvio lhe dá mais mea que Serlio, o bolonhes, o qual não sei quem o meteo em deminuir as symetrias de seu mestre e faze-las mais pequenas.»
- PA 295 (famosos arquitectos): «5 — Bastião Serlio, Bolognes, que compos uns livros d'architectura, que agora andam em Veneza.»

— *Simão Bening:*

- PA (I-XXXXVIII) 164: «...mestre Simão, coloridor egrégio.»
- PA 286 (famosos iluminadores): «5 — Mestre Simão entre os framengos foi o mais gracioso coloridor e que melhor lavrou as arvores e os longes.»

— *Symon*:

- PA (I-V) 73 (renascimento da pintura): «...no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca, por seu amigo Symon pintor d'aquella idade, e Giotto.»

— *Ticiano*:

- PA (II-II) 202 (obras de arte mais importantes de Itália): «Ora em Veneza ha admirabeis obras do cavalleiro Teciano, homem valente na pintura e no tirar ao natural: d'ellas na livraria de S. Marcos, d'ellas nas casas dos alemães.»
- PA (II-III) 243: referido como tendo um estilo próprio.
- PA 279 (Famosos pintores): «4 — Teciano em Veneza de tirar ao natural.»
- Sc (I) 4: referido como um dos pintores que gozaram de grande apreço.

— *Valério de Vicença*:

- PA (I-I) 178: referido entre as pessoas que frequentava em Roma.
- PA (II-IV) 247: «Era Valerio de Vicença um homem velho, muito bem disposto, e gentil homem de muito nobre conversação; e além disto foi um dos homens cristãos que no presente tempo quis competir com os antigos em a arte de sculpir medalhas fundas ou de meo relevo, em ouro, e em cristal, e em aço.»
- PA (II-IV) 248 e 249: «(...) quando Valerio de Vicença por me começar a mostrar que não me fallecia ali alguma cousa nobre das que em outro lugar podia haver, tirou, de baixo da roupa de veludo que trazia, cincoenta medalhas de ouro purissimo, feitas pola sua mão, ao modo das antigas, tão admiravelmente feitas, que me fizeram já parecer mór a

opinião que tinha da antiguidade. E estas eram feitas de cunho, maravilhosamente.»

- PA 301 (famosos entalhadores de corníolas): «1 — Valerio de Vicença — que vai neste ultimo diálogo; o de fazer medalhas d'ouro.»

## BIBLIOGRAFIA

### I — OBRAS DE FRANCISCO DE HOLANDA

#### A — MANUSCRITOS INÉDITOS

- «Anotações manuscritas autógrafas acerca de seu pai António de Holanda» (num exemplar de Giorgio Vasari, *Delle vite di piu eccelenti pittori*, Florença, 1568), Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa.
- Livro de desenhos *De aetatibus mundi imagines*, Biblioteca Nacional de Madrid.

#### B — EDIÇÕES SEGUNDO OS TEXTOS ORIGINAIS

- «Carta ao Prior do Crato, D. António», in *Homenage a Menendez Pelayo*, Madrid, 1935.
- *Os desenhos de antigualbas que viu Francisco D'Ollanda, pintor português (...1539-1540...)*, notas de estudo e preliminares de Elias Tormo, Madrid, 1940.
- *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*, edição crítica segundo autógrafo inédito por Joaquim de Vasconcellos, Porto, Archeologia Artística, 1879.
- *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*, edição preparada por Alberto Cortês († 1918) que agora publica Vergílio Correia, in «Arquivo Español de Arte y Arquelogia», n.º 15, pp. 209 a 225, Madrid, 1929.

- *Da pintura antiga*, publicado em folhetim por Joaquim de Vasconcellos, in «A Vida Moderna», Porto, 1890 a 1892.
- *Da pintura antiga*, comentário e notas de Joaquim de Vasconcellos, 1.ª Edição, Porto, Renascença Portuguesa, 1910; 2.ª Edição, Idem, Idem, 1930.
- Edições parcelares do *Da pintura antiga*:
- *Diálogos de Roma*, prefácio e notas de Manuel Mendes, Lisboa, Sá da Costa, 1955.
- *Quatro diálogos da pintura antiga*, publica Joaquim de Vasconcellos em primeira edição original, Porto, Renascença Portuguesa, 1896.
- *Da sciencia do desenho*, edição crítica segundo autógrafo inédito por Joaquim de Vasconcellos, Porto, Arqueologia Artística, 1879.
- *Do tirar polo natural*, publicado em folhetim por Joaquim de Vasconcellos, in «A Vida Moderna», Porto, 1915.

## II — BIBLIOGRAFIA GERAL

- AGUIAR, António de — *Acerca de António de Holanda, um dos autores da Genealogia de D. Manuel Pereira, 3.º conde da Feira*, separata do vol. XXV do «Arquivo Histórico de Aveiro», 1959.  
*A genealogia iluminada do Infante D. Fernando*, Lisboa, 1962.
- ANCONA, Paolo d' — *Umanesimo e Rinascimento*, Turim, Unione Tipografica, 1948.
- ANCONA, Paolo d' e AESCHLIMANN, Ehrard — *Dictionnaire des miniaturistes du Moyen-Âge et de la Renaissance dans les différentes contrées d'Europe*, Milão, Ulrico Moepli, 1949.
- ARGAN, Giulio Carlo — *The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the XVth century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IX, 1946, p. 97 e seg.
- ANTÓNIO, Nicolau — *Biblioteca Hispana Nova*, Madrid, Joaquim de Ibarra, 1783.
- ARU, Carlo — *I dialoghi romani di Francisco de Hollanda*, in «L'Arte», XXI, 1928, pp. 117 a 128.  
*I dialoghi romani di Francisco de Hollanda ed il loro giusto valore per la conoscenza delle idee di Michelangelo sull'arte*, in «Atti del I Congresso Nazionale di Studi romani», vol. I, p. 799.
- AURELIJ, Antonieta Maria Bessone — *Della sincerità di Francisco de Hollanda*, in «Il Vasari», 193, pp. 202 a 210.

- AZEVEDO, Carlos de — *Andrea Palladio e l'influenza italiana nell'architettura portoghese*, in «Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura "Andrea Palladio"», vol. VI, Vicenza.
- BARATA, António Bernardo — *Contribuição para o estudo das influências platónicas em alguns pensadores portugueses do Humanismo e do Renascimento*, dissertação para licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1960.
- BARREIRA, João — *O classicismo de João de Castilho*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», vol. I, 1933, pp. 205 a 216.
- BATTELLI, Guido — *Le «Aquila» di Francisco de Holanda*, in «Arte», 1940, pp. 128 a 133.  
*La Roma di Francisco d'Olanda*, in «Studi Romani», vol. II, 1954, pp. 536 a 540.
- BATTISTI, Eugenio — *Il concetto d'imitazione*, in «Commentarium», vol. II, 1956, pp. 75 a 87.  
*Note su alcuni biografi di Michelangelo — Francisco de Hollanda, Vasari, Condivi e Vaschi*, in «Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Lionelo Venturini», Roma, De Luca, 1956, vol. II, pp. 321 a 339.
- BLANCO, Francisco Cordeiro — *Um grande artista à procura de um Mecenas — as obras de Francisco de Holanda e a Espanha*, in «Diário de Notícias», 19 de Janeiro de 1959.  
*Identificación de una obra desconocida de Francisco de Holanda*, separata do «Arquivo Español de Arte», vol. XXVIII, Madrid, 1955.  
*Nótula holandiana (data do De aetatibus mundi Imagines)*, in «Documentos para o estudo da arte em Portugal», Lisboa, 1958.  
*A obra de pintura de Francisco de Holanda*, separata de «A cidade de Évora», 1958.
- BERMUDES, Caen — *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de bellas artes en España*, Madrid, 1800.
- BLAKE e SELLERS — *The elder Pliny's chapters on the history of art*, Londres, 1896.
- BLUNT, Sir Anthony — *Art and Architecture in France — 1500 to 1700*, London, *The Pelican History of Art*, 1953.  
*Artistic Theory in Italy — 1450-1600*, Oxford paperbacks, 1962.
- BORISSALIEVITCH, M. — *Les théories de l'architecture*, Paris, Payot, 1926.

- BRIGANTE, Giulio — *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945.
- BRUYNE, E. de — *Estudios de Estética Medieval*, 3 vols., Madrid, editorial Gredos, 1959.
- BURY, John B. — *Architecture, with special reference to the sixteenth century*, in «Portugal and Brasil, an introduction», Oxford, Clarendon Press, 1953.
- BURY, John — *Francisco de Holanda — A little known Source for the history of fortification in the sixteenth century* — «Arquivos do Centro Cultural Português», Vol. XIV — Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUSCAROLI, Rezio — *Il concetto dell'arte nelle parole di Michelangelo*, Bolonha, 1945.
- CAETANO, Marcello — *A antiga organização dos mestres da cidade de Lisboa*, in Franz-Paul Langhans, *As corporações dos ofícios mecânicos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1953.
- CAMPOMANES, D. Pedro Ruiz de — *Discurso sobre la educacion popular de los artesanatos y su fomento*, Madrid, 1775.
- CANTON, F. J. Sanchez — *Fuentes literarias para la historia del Arte Español. Siglo XVI: Diego Sagredo, Cristobal de Villabon, Francisco de Holanda, Francisco Villapando, Don Felipe de Guevara, Lázaro de Velasco, Fray Juan de San Gerónimo, Juan de Aré, Diego de Villata, Hernando de Avila, Gaspar Gutiérrez de los Rios, Fray José de Sigüenza*, Madrid, Junta para ampliacion de estudios y investigaciones científicas, 1923.
- CARVALHO, Joaquim de — *Cultura filosófica e científica*, in *História de Portugal*, vol. II, Barcelos, 1932.  
*Estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI*, Coimbra, 1947.
- CASSIRER, Ernst — *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires. Emecé Editores, 1951.
- CASTRO, Abade de (A. D. de Castro e Sousa) — *Notícia de alguns livros iluminados, que se guardam no Archivo Real, ou cartório de todo o Reino, de illuminadores portugueses até ao século 18.º e do estabelecimento em Portugal da Torre do Tombo*, Lisboa, Livraria de J. P. M. Lavado.  
*Resumo histórico da vida de Francisco de Holanda*, in «Archivo de arquitectura civil», n.º 10, Lisboa, 1867.  
*Vida de Francisco de Ollanda, illuminador e architecto português, que floresceu no decimo sexto século*, Lisboa, Typographia da viúva Coelho e Comp., 1844.

- CASTRO, João Baptista de — *Roteiro terrestre de Portugal*, Lisboa, na officina de Miguel Menescal da Costa, Imprensa do Santo Officio, 1748.  
*Mappa de Portugal antigo e moderno*, Lisboa, na officina patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1742.
- CEREJEIRA, Manuel Gonçalves — *O Renascimento em Portugal — Clenardo*, 2 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1917.
- CHASTEL, André — *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique — Études sus la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, P. U. F, 1961.  
*Marsile Ficin et l'art*, Genève, Librairie E. Droz, 1954.  
*Le platonisme et les arts à la Renaissance*, in «Actes du Congrès», G. Budé (1953), Paris, 1954.  
*La Renaissance Fantaisiste*, in «L'oeil», n.º 21, Paris, 1956.
- CHICÓ, Mário — *A arquitectura em Portugal na época de D. Manoel e nos princípios do reinado de D. João III. O Gótico final português, o estilo Manuelino e a introdução da arte do Renascimento*, in *História da Arte em Portugal*, obra publicada sob a direcção de Aarão de Lacerda, vol. II (pp. 225 a 325), Porto, Portucalense editora, 1948.
- CIDADE, Hernani — *Lições de Cultura e de literatura portuguesa*, vol. I, séculos XV a XVIII, 2.ª edição, Coimbra, 1951.
- CLEMENTS, Robert J. — *The authenticity of Francisco de Hollanda's Diálogos em Roma*, in «Publication of the Modern Language Association», vol. LXI, 1946, pp. 1018 a 1028.  
*Michelangelo's Theory of art*, Londres, Rontledge and Kegan Paul, 1963.
- CONTRERAS, Juan de (Marquez de LOZOYA) — *História del Arte Hispanico*, Barcelona — Buenos Aires, Salvat Editores, SA, 1940.
- CORREIA, Vergílio — *A arquitectura em Portugal no século XVI* (conferência), Coimbra, 1929.  
*Arte — o século XVI*, in *História de Portugal*, vol. V, Barcelos, 1932.  
*Lugares dalém: Açemôr, Mazagão, Çafim*, Lisboa, 1963.  
*Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.  
*A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, 1921.
- DESWARTE, Sylvie — *Contributions à la connaissance de Francisco de Holanda*, «Arquivos do Centro Cultural Português», Vol. VII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

- Les illuminures de la «Leitura Nova», 1504-1552*, Centro Cultural Português, Fundação C. Gulbenkian, Paris, 1977.
- DIAS, José Sebastião da Silva — *A política cultural de D. João III*, 2 vols., Universidade de Coimbra, 1969.
- ESPANCA, Túlio — *Notas sobre os pintores em Évora nos séculos XVI e XVII*, Évora, Edições Nazareth, 1947.  
*As pinturas da Catedral de Évora*, Évora, 1944.
- FASOLA, Giunta Nicco — *Storiografia del Manierismo*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onori di Lionello Venturi*, Roma, De Luca, vol. I, pp. 428 a 447.
- FERGUSSON, W. K. — *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, Payot, 1950.
- FESTUGIERE, Jean — *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923.  
*La révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, 1944.
- FICIN, Marsile — *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Paris, Société d'Édition «Les belles lettres», 1951.
- FIOCCO, Giuseppe — *L'influenza del Rinascimento e del Baroco Italiano nell'arte portoghese*, in *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo*, Roma, 1940.
- FRIEDLÄNDER, W. — *The rise of anti-classical style in Italian painting, about 1520*, Nova York, 1932.
- FUCILLA, Joseph G. — *Studies and notes*, Instituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953.
- GARIN, Eugénio — *La disputa delle arte nel Quattrocento*, Florença. Edizione Nazionale dei classici del pensiero italiano, 1947.
- GILBERT, C. — *On subject and not subject in Italian Renaissance pictures*, in «The Art Bulletin», vol. XXXIV, 1952, pp. 205 a 211.
- GOIS, Damião de — *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, nova edição conforme a primeira de 1566, Coimbra, por ordem da Universidade, 4 vols., 1949 a 1954.
- GOMES, Elviro Rocha — *Os diálogos de Francisco de Holanda — sua tradução em alemão*, in «O Primeiro de Janeiro», 11 de Dezembro de 1963.
- GONÇALVES, A. Nogueira — *Estudos de História de Arte da Renascença*, Epartur (Edições Portuguesas de Arte e Turismo), Coimbra, 1979.
- GORDO, Joaquim José Ferreira — *Apontamentos para a História Civil e Litterária de Portugal e seus Domínios, collegidos dos Manuscritos assim nacionaes, como estrangeiros, que existem na Bibliotheca Real de*

- Madrid, na do Escorial, e nas de alguns Senbores, e Letrados da Corte de Madrid*, in *Memórias de Litteratura Portuguesa publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Tomo III, Lisboa, na officina da mesma Academia, 1792.
- Memórias de Francisco de Ollanda, colligidas de seus escritos e outros auctores*, 1809. Manuscritos da Academia das Ciências de Lisboa.
- GRINTEN, Evert Van der — *Enquires into the history of art historical writing, Studies of art-historical functions and terms up to 1850*, Amsterdão, 1952.
- GUSMÃO, Adriano de — *Os primitivos e a Renascença*, in *Arte Portuguesa*, vol. publ. sob a direcção de João Barreira, Lisboa, Edições Excelsior, vol. *Pintura*, pp. 73 a 257.
- HAUPT, Albrecht — *A arquitectura da Renascença em Portugal*, Lisboa, J. Rodrigues & C.<sup>a</sup>, Livreiros Editores.
- HENRIQUES, Guilherme J. C. — *Inéditos Goesianos*, Lisboa, Tipografia de Vicente da Silva & C.<sup>a</sup>, 2 vols., 1896 e 1898.  
*Index das notas de vários tabeliães de Lisboa*, Biblioteca Nacional de Lisboa, 4.º vol., 1949.
- JIRMOUNSKY, Myron Malkiel — *A pintura à sombra dos mosteiros — A pintura religiosa portuguesa dos séculos XV e XVI*, Lisboa, Edições Ática, 1957.  
*Problèmes des primitifs Portugais*, Coimbra, Coimbra Editora, 1941.
- KLEIN, Robert — *Francisco de Holanda et les secrets de l'art*, in «Colóquio», n.º 11.  
*Le «spiritus phantasticus» et le rôle de l'imagination de Ficini a Bruno*, in «Revue de métaphysique et de morale», 1956.
- KRISTELLER, P. O. — *The modern system of the arts*, in «Journal of the history of Ideas», vol. XII (1951), pp. 496 a 528 e vol. XIII (1952), 17 a 45.  
*Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florença, G. C. Sansoni, 1953.
- KUBLER, George — *Portuguese Plain Architecture, between spires and diamond 1521-1706*, Wesleyan University Press, 1972.
- KUBLER, George e SORIA, Martin — *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800*, in *The Pelican history of art*, Penguin Books, 1959.
- LANGHANS, Franz-Paul — *As antigas corporações dos ofícios mecânicos e a Câmara de Lisboa*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal, 1942.

- A Casa dos vinte e quatro de Lisboa — Subsídios para a sua história*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1948.
- As corporações dos ofícios mecânicos — Subsídios para a sua história*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1943-1946.
- LEE, Rensselaer Werner — *Ut pictura poesis. The humanist theory of art*, in «The art Bulletin», vol. XXII, 1940, pp. 197 a 268.
- LIMA, J. da Costa — *Antigualhas*, in «Brotéria», vol. XXXVI, 1943, p. 469.
- Livro dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa (1572)*, publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.
- MACHADO, Cyrilo Volkmar — *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, seguidas de notas pelo Dr. J. M. Teixeira de Carvalho e Dr. Vergílio Correia, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.
- MAGGIOROTTI, Leone Andrea — *Architetti militari in Portogallo*, in *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo*, Roma, 1940.
- MOREIRA, Rafael — *A Ermida de Nossa Senhora da Conceição*, mausoléu de D. João III, in «Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar», n.º 1, 1981.
- MORENO, Manuel Gomez — *Las aguilas del Rinascimento Español: Bartolomé Ordoñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete — 1517-1558*, Madrid, 1941.
- MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA — *Roteiro de pinturas*, 2.ª edição, Lisboa, 1956.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES — *Catálogo de Arte Estrangeira*, Rio de Janeiro, 1953.
- NAZARETH, Henrique Queiroz — *Subsídios para o estudo do ambiente renascentista em Évora*, dissertação para licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, Lisboa, Faculdade de Letras, 1956.
- NUNES, Pedro — *De Crepusculis liber unus, nūc reuē s, & natus et editus. Item Allacem Arabis uetustissimi, de causas Crepusculorum Liber unus, à Gerardo Cremonensi iam olim Latinitate nunc uero omniā primum in lucem editus*, Lisboa, Luís Rodrigues, 1542.
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de — *Elementos para a história do Município de Lisboa*, 17 vols., Lisboa, Typographia Universal, 1885 a 1911.
- ORTOLANI, S. — *L'origine della critica d'arte a Venezia*, in «L'arte», vol. XXVI, 1923, pp. 1 a 17.

- PAMPLONA, Fernando de — *Diccionario de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Lisboa, vol. II, 1956.  
*A pintura no século XVI*, in *História da Arte em Portugal*, obra publicada sob a orientação de Aarão de Lacerda, vol. II (pp. 345 a 405), Porto, Portucalense Editora, 1948.
- PANOFSKY, Erwin — *Artist, Scientist, Genius, notes on the «Renaissance — Dämmerung»*, in *Renaissance; a Symposium*, Nova Iorque. The Metropolitan Museum of Art, 1953.  
*Meaning in the visual arts*, Nova Iorque, Doubleday, 1955.  
*Studies in Iconology — Humanistic themes in the art of Renaissance*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1939.
- PELAYO, Marcelino Menendez — *Tratadistas de bellas artes en el Renacimiento Español*, in *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, vol. VII, pp. 141 a 209.  
*História de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.  
*De las vicissitudes de la filosofía platónica en España*, in *Ensayos de Crítica Filosófica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, pp. 7 a 117.
- PELLATI, Francesco — *Vitruvio nel Rinascimento*, in «Bolletino del Real Instituto di Archeologia e storia dell'arte», vol. V, 1932, pp. 111 a 132.
- PERER, Maria Luísa — *L'ambiente attorno a Michelangelo*, in «Acme», vol. III, pp. 89 a 149.
- PERES, Damião — *A escultura no século XVI*, in *História da Arte em Portugal*, obra publicada sob a direcção de Aarão de Lacerda, Porto, Portucalense Editora, 1948, vol. II, pp. 325 a 345.  
*A iluminura*, in *História da Arte...*, pp. 497 a 539.
- PEVSNER, Nikolaus — *Academies of Art. Past and Present*, Londres, 1940.  
*The architecture of Mannerism*, Londres, The Mint, 1946.  
*An outline of European Architecture*, Penguin Books, 1943.
- PINTO, Frei Heitor — *Imagem da Vida Cristã*, Lisboa, Sá da Costa Editora.
- PONZ, D. António — *Viaje de España*, Madrid, 1772.
- RACZYNSKI, Conde A. — *Les arts en Portugal*, Paris, Jules Renouard & Cie., 1846.

- Dictionnaire historique artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard & Cie., 1847.
- RAMALHO, Américo da Costa — *Estudos sobre o século XVI*, Centro Cultural Português, Fundação C. Gulbenkian, Paris, 1980.  
*Estudos sobre a Época do Renascimento*, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra, 1969.
- RESENDE, André de — *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, Évora, André de Burgos, 1553.  
*Testamento de 9 de Dezembro de 1573*, Biblioteca Nacional de Lisboa, FG 641, fl. 48.
- RIBEIRO, Mário de Sampaio — *El-Rei D. João III e a arquitectura em seu tempo*, separata do volume V do «Arquivo Histórico de Portugal», Lisboa, 1946.
- ROUCHETTE, Jean — *La Renaissance que nous a leguée Vasari*, Paris, Société d'Édition, «Les belles lettres», 1959.
- RUGGIERO, Guido de — *Rinascimento, Riforma, e Contrariforma*, 2 vols., Bari, Gius. Laterza & Figli, 1930.
- SAGREDO, Diogo — *Medidas del Romano, agora nuevamente impressas y añadidas de muchas piezas y figuras muy necesarias a las oficiales que quieran seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos. Año de 1541*, Lisboa. Imprensa Nacional, 4.<sup>a</sup> edição, fac-símile de Eugénio Canto, 1915.
- SANTOS, António Ribeiro dos — *Memória da vida e escritos de Pedro Nunes*, in *Memórias de litteratura portuguesa*, publicada pela Academia Real de Ciências de Lisboa, vol. VII, Lisboa, na officina da mesma Academia, 1806, pp. 250 a 283.
- SANTOS, Delfim — *O pensamento filosófico em Portugal*, in *Portugal — breviário da pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa, S. N. I, 1946.
- SANTOS, Mariana Amélia Machado — *A estética de Francisco de Holanda*, comunicação apresentada ao I Congresso do Mundo Português, Lisboa, 1940.  
*A teoria poética de Tomé Correia*, in *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, n.º 7, Figueira da Foz, 1961.
- SANTOS, Reinaldo dos — *A escultura em Portugal*, 2 vols., Lisboa, 1950.

- Os escultores franceses e a Renascença Portuguesa*, Lisboa, 1921.
- Os desenhos de Francisco de Holanda*, Lisboa, 1942.
- Un exemplaire de Vasari annoté par Francisco de Holanda*, in *Studi Vasariani*, 1952, pp. 191 e 192.
- Les principaux manuscrits à peinture conservés au Portugal*, in «Bulletin de la Société Française de Manuscrits à Peinture», Paris, 1950.
- A tomada de Lisboa nas iluminuras manuelinas*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal, 1939.
- SARAIVA, António José — *O Humanismo em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro, 1956.
- SARAIVA, Cardeal (D. Francisco de S. Luiz) — «Lista de alguns artistas portugueses colligida pelo auctor de escriptos e documentos no decurso das suas leituras em 1825 (Ponte de Lima) e em 1839 (Lisboa)», in *Obras Completas*, vol. VI, Lisboa, Imprensa Nacional, 1876.
- SCHLOSSER-MAGNINO, Julius — *La letteratura artistica*, Florença, La Nuova Italia, 1935.
- SEGURADO, Jorge — *Francisco d'Olanda* — Edições Excelsior, Lisboa, 1970.
- SEGURADO, Jorge — *Francisco d'Olanda e um desenho de Miguel Ângelo* — Belas Artes, Lisboa, 1979.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo — *Os itinerários de El-Rei D. Sebastião*, 2 vols., Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1962.
- SERRÃO, Vítor e MARKL, Dagoberto L. — *Os tectos maneiristas do Hospital Real de Todos-os-Santos*, «Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa», 1980.
- SMITH, Robert — *The Art of Portugal, 1500-1800*, New York, 1968.
- SILVA, J. H. Pais da — *Sobre a arquitectura maneirista do Noroeste de Portugal*, in «Nova Terra», Lisboa 14/8 e 11/9/1975.
- Rotas artísticas no reinado de D. Manuel I*, in «Panorama», IV, 32, Lisboa, 1969.
- SPENCER, J. R. — *Ut rhetorica pictura*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XX (1957), p. 26 e segs.
- SYMONDS, John Addington — *Life of Michelangelo Buonarroti*, Londres, 1893.
- SYMPHER, Wylie — *Four stages of Renaissance style — transformations in Art and Literature, 1400-1700*, Nova York, Doubleday, 1955.

- TABORDA, José da Cunha — *Regras da arte de pintar*, Lisboa, Imprensa Régia, 1815.
- TEIXEIRA, Garcês — *A irmandade de S. Lucas*, Lisboa, 1931.
- TEJADA, F. E. de — *António Ferreira en la filosofía de la Contrarreforma*, in «Actas do I Congresso Nacional de Filosofia», Braga, 1915.
- THIEME-BACKER — *Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstler*, vol. XII, Leipzig, 1916.
- TIETZE, Hans — *Francisco de Hollanda und Donato Giannoli's Dialoge und Michelangelo*, in *Reportorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXVIII, 1905, pp. 295 a 320.
- TOLNAY, Charles de — *The youth of Michelangelo*, Princeton, U. P., 1943.  
*The Sixtine Ceiling*, Princeton U.P., 1945.  
*The Amadici Chapel*, Princeton U.P., 1948.
- TOSCANO, Bianca — *Il pensiero di Michelangelo sul l'arte*, Nápoles, 1951.  
*Le triomphe du Maniérisme Européen — De Michel-Ange à Gréco, Seconde Exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe*, Rijkmuseum, Amsterdão, 1955.
- TUBINO, D. Francisco Maria — *Sobre el renacimiento pictórico en Portugal*, in *Museu Español de Antiguidades*, vol. VII, Madrid, Imprenta Fortanet, 1876.
- ULIVI, Francesco — *Galleria di scrittori d'arte*, Florença, 1953.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de — *A Infanta D. Maria de Portugal e as suas damas*, Porto, 1902.
- VASCONCELLOS, Joaquim de — *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1878.  
*Antiguidades de Itália por Francisco de Holanda, descrição critica dos desenhos do Escorial*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1896.  
*História da Arte em Portugal — sexto estudo — Da Architectura Manuelina*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.
- VASOLI, Carlo — *Testi umanistici su l'Ermetismo*, Roma, 1955.
- VINAZA, Conde de — *Adiciones al Dicionário Histórico de Caen*, Madrid, 1894.
- VITERBO, Sousa — *Dicionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ao serviço de Portugal*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1899 a 1922.

- Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 3 séries. Lisboa e Coimbra, 1903 a 1911.
- O orientalismo em Portugal*, in «Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa», 12.<sup>a</sup> série, 1893, pp. 317 a 330.
- WITTKOWER, Rudolf — *Architectural principles in the age of Humanism*, Londres, Alce Tiranti, 1849.
- The artist and the liberal arts*, Londres, 1952.
- Michelangelo's Bibliotheca Laurenziana*, in «The Art Bulletin», vol. XVI, 1934, pp. 123 a 216.
- ZUPNICK, L. L. — *The «aesthetics» of the early mannerists*, in «The Art Bulletin», vol. XXXV, 1953, pp. 302 a 306.