



Maria de Lourdes
Sirgado Ganho

O essencial sobre
FRANCISCO DE HOLANDA

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

INTRODUÇÃO

Traçar o perfil biográfico de um autor renascentista, quando não existem livros de assentos para tais factos, acaba por implicar proceder a uma pesquisa de modo indirecto. Contudo, à boa maneira renascentista, o culto da personalidade começa a emergir e, por isso mesmo, Francisco de Holanda fala de si na sua obra. É por esta razão que podemos apontar dados biográficos, enquanto artista, ficando o homem no seu quotidiano silenciado, embora alguns traços do seu carácter também possam ser apontados.

Quanto à sua obra, pictórica e literária, far-lhe-emos uma referência própria, embora tenhamos de reconhecer que é a obra *Da Pintura Antiga* que mais nos interessa analisar e que, ao mesmo tempo, emerge como a mais relevante na economia da sua produção literária e artística.

Como refere Jorge Segurado, «estamos perante o principal artista da nossa Renascença» (*Imagens das Idades do Mundo*, p. 19). Nas palavras de André de Resende, estamos perante o Apeles Lusitano.

CAPÍTULO I

VIDA

Nasceu na cidade de Lisboa, conforme refere na obra *Da Pintura Antiga*, tendo provavelmente nascido em 1517 ou 1518, portanto, no reinado de D. Manuel I. Faleceu também em Lisboa, em 1584. Filho de António d'Ollanda, iluminista, desenhador, retratista, de origem holandesa. Seu pai terá nascido cerca de 1480 e falecido por volta de 1557. Artista ligado à corte portuguesa, a sua profissão exerceu clara influência na futura orientação deste seu filho, que, desde muito novo, mostrou clara propensão para a arte da pintura.

De facto, o artista frequentou a escola de seu pai, sendo este um período de aprendizagem fundamental, conforme ele próprio reconhece no prólogo de *Da Pintura Antiga*: «E muito grandes e infinitas graças dou eu primeiro ao Summo Mestre e imortal, e depois as dou a meu pai [...] de me não desviar minha própria índole natural, e me deixou se-

guir a arte da Sabedoria a mi mais segura e excelente de quantas há n'este grão mundo» (PA, p. 8, ed. INCM). Seu pai, instalado em Évora, na altura pólo cultural e onde residia a corte portuguesa, deu-lhe a formação necessária para se iniciar nas artes figurativas. Além disso, estudou Humanidades. Durante alguns anos e até 1537, Évora foi a capital cultural de Portugal e centro onde os mais diferentes artistas trabalhavam, bem como homens de letras. Nesta cidade, certamente, contactou com os mais eminentes humanistas que aí residiam, tendo sido amigo e discípulo de André de Resende, Miguel da Silva e Nicolau Clenardo. Sabe-se que estudou línguas clássicas na Escola Pública de Letras, de que foi fundador André de Resende. Até aos 20 anos temos o seu período de aprendizagem e de certo amadurecimento, de contacto em Évora com antiguidades, provenientes de ruínas romanas, e que lhe permite reconhecer que um aprofundamento do seu saber só é possível se se deslocar a Roma, o grande centro cultural da Europa culta de então, no que à arte diz respeito. O seu gosto pelas novas concepções de arte, o seu entusiasmo de jovem promissor nas artes, levam a que seja apelidado de Lusitanus Apelles, conforme já foi mencionado. D. João III,

em Évora, é nesta altura claramente favorável à cultura humanística, que apenas será travada quando em 1555 entrega à Companhia de Jesus o ensino.

Com 20 anos dá-se o facto fundamental da vida de Francisco de Holanda como artista: obtém uma bolsa a fim de se dirigir a Roma e contactar com os grandes vultos da arte renascentista. Mas quando vai para Itália é já um pintor claramente vocacionado para a arte, ansioso por se encontrar com os grandes mestres do seu tempo, com os grandes monumentos da antiguidade e com as maiores referências da arte sua contemporânea.

Esta viagem, por ele tão ansiosamente esperada, e que teve a duração de três anos (1537-1540) é um marco central na sua vida, como ele mesmo menciona no agradecimento que faz a D. João III, no prólogo de *Da Pintura Antiga*: «E a Vós, muito Glorioso e Augusto Rei e Senhor, dou eu outras tantas graças pola ajuda que ategora me tem dado (mandandome ir ver Itália) em bens que, inda quando se a náu alagasse, e a cidade saqueada steuesse arrendo, eu posso sem empedimento de carga leuemente comigo trazer a nado [...] porque dizem que o saber é só de todos o que em nenhuma alhea patria é estrangeiro» (p. 9).

Destinava-se esta viagem, segundo Jorge Segurado, a corresponder ao desejo do rei D. João III, de o jovem artista se instruir em arquitectura e «adquirir técnica segura para construir castelos e fortalezas à maneira italiana, tendo em vista, sobretudo, a defesa e a soberania do património de além-mar. Apurámos e não resta dúvida, que a Arquitectura da Renascença italiana foi o alvo principal da viagem, o qual foi de facto atingido com êxito» (*IM*, p. 30). O itinerário da viagem é descrito, no último diálogo de *Da Pintura Antiga*, pondo em evidência as cidades e os lugares por onde passou à ida. Sem quererem ser exaustivos, enunciamos alguns: Santarém, Valhadolide, Lérida, Barcelona, Salces, Narbona, Nîmes, Avinhão, Fréjus, Antibes, Mónaco, Nice, Génova, Pisa, Florença, Siena, Roma. Deste itinerário registou em desenho muitos dos lugares que visitou, num livro para tal efeito: «que fortaleza, [...] não tenho eu ainda no meu livro?» (1.º diálogo de Roma). Claro que se está a referir ao conjunto de desenhos que deram origem ao seu *Álbum de Antigualhas*. Chegado a Roma, no Verão de 1538, recomendado pelo rei português, teve acesso à casa papal (cf. 1.º diálogo de Roma). Esta sua ida para Roma tinha a intenção declarada, na sua qualidade de artista, de contac-

tar com os novos paradigmas artísticos, imbuir-se desse novo espírito a fim de no regresso a Portugal os pôr em prática. Era, simultaneamente, uma missão e uma devoção. Na Páscoa de 1539, em Roma, recebe a comunhão das mãos do Papa, facto que muito o emocionou. O seu grande fascínio por esta grande metrópole tinha uma componente artística e outra claramente religiosa. Mas durante esta sua estada deslocou-se a outros lugares, quer do sul quer do centro da Itália, mais uma vez desenhando, nos lugares por onde passava, aquilo que considerava mais significativo e digno de reter. Podemos apreciar o seu critério no *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. De facto, viajou até Tivoli, Nápoles, Bartetta, no Sul de Roma, Orvieto, Spoleto, Ancona, Pesaro, na região centro, Veneza, Ferrara, Pádua, Bolonha, Milão e Pavia, na região norte.

De regresso a Lisboa, a data actual está calculada entre o final de 1541 e o início de 1542, segundo Jorge Segurado, vem pelo Norte de Itália, passando a Turim, Toulouse, Nîmes, Bayona, San Sebastien.

Se quando partiu de Portugal para o Lácio Francisco de Holanda já tinha em mente adquirir uma sólida formação no contacto com os novos paradigmas artísticos da sua época, quando regressou vi-

nha embrenhado dessa atmosfera renascentista, desses fermentos, que fazem dele, sem dúvida, um dos seus representantes.

Após a chegada a Portugal, D. João III encarregou-o de algumas obras de natureza arquitectónica (cf. Felicidade Alves, *Introdução ao Estudo da Obra de Francisco de Holanda*, p. 187). Só mais tarde redige a sua obra-prima, de carácter literário, a *Da Pintura Antiga*, cuja primeira parte terminou a 18 de Fevereiro de 1548, enquanto a segunda parte foi acabada a 18 de Outubro do mesmo ano. O regresso a Portugal assinala a emergência do artista e do literato. Toda a sua actividade será a de um homem do renascimento, com todo o peso que este termo carrega nesta altura.

Trabalha intensamente no período compreendido entre o seu regresso de Itália e a morte de D. João III, em 1557, tendo neste período viajado pelo País e mesmo por Espanha. Com a morte súbita de D. João III, que era seu inequívoco protector, a carreira de Francisco de Holanda é afectada. Com efeito, é afastado da corte e dos trabalhos de arquitecto de que estava empossado.

Na obra *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, de 1571, no prólogo, além de elogiar uma vez

mais D. João III, como grande mecenas da arte, lembra a seu neto D. Sebastião que desde a morte do seu avô que ele, Francisco de Holanda, deixou de poder servir o reino e deste modo colocar à sua disposição o seu saber. A mesma mágoa extravasava na obra *Da Ciência do Desenho*, dirigindo-se, uma vez mais, a D. Sebastião, a quem menciona, à maneira de um desabafo triste, que sente que o seu dom de artista é desprezado: «E por que razão me venho antes fazer lavrador e viver no Monte como homem inútil e que de nada serve neste tempo» (p. 19). Este monte de que fala tanto na *Fábrica*, como na *Da Ciência do Desenho* estaria a meio caminho entre Lisboa e Sintra, talvez no lugar de Venda Nova. Em 1573 vivia em Lisboa, em Santa Clara, segundo referencia na obra *Imagens das Idades do Mundo*.

Em 1572 escreve a Filipe II de Espanha e coloca-se à sua disposição para o servir, sem, no entanto, ter tomado uma atitude de aprovação quanto à invasão de Portugal. Entre os dois, o tratamento é distante e frio. Diz-nos Felicidade Alves: «Mas parece-nos mais provável uma posição de retraimento e muda rejeição da invasão. Filipe II não perseguiu Francisco d' Holanda. Mas parece tratá-lo com dis-

tante frieza: não lhe confia qualquer cargo profissional» (*Introdução*, p. 210).

Terá falecido a 19 de Junho de 1584, com 66 ou 67 anos, de acordo com uma carta de Filipe II à viúva do artista, Luísa da Cunha Siqueira, de 9 de Agosto de 1584. A sua obra, quer literária, quer plástica, permanece praticamente silenciada até meados do século XVIII, início do século XIX. Contudo, ao analisarmos a obra, no seu conjunto, verificamos que nos encontramos, sem sombra de dúvida, perante um dos grandes vultos do Renascimento português.

CAPÍTULO II

O RENASCIMENTO ITALIANO

A fim de melhor compreender o renascentismo de Francisco de Holanda, é necessário, em nosso entender, fazer uma alusão ao Renascimento italiano, de que tanto se alimentou, espiritualmente, o nosso artista. Assim sendo, quando nos referimos ao Renascimento, mencionamos um determinado momento da história do Ocidente que se situa entre 1300/1350 e 1600, período que, do ponto de vista cronológico, assinala o final da Idade Média e o início da Idade Moderna. Contudo, 1453, data da queda de Constantinopla, marca convencionalmente o final de uma época e o início de outra. O Renascimento reconhece-se e afirma-se como uma atitude global de oposição, não propriamente à Idade Média em geral, mas sobretudo em relação à Escolástica: «ele é, antes de tudo, uma manifestação de cultura, uma concepção da vida e da realidade que impregna as artes, as letras, as ciências, os costumes» (Eugenio Garin,

O Renascimento, p. 14). Esta oposição chega mesmo a ser perspectivada como ruptura com a Escolástica, com as suas autoridades, com o método da disputa, bem como com o modo como Aristóteles era interpretado. Encontramo-nos perante um fenómeno total e que se estende a todas as esferas da acção humana: cultura, filosofia, aspectos económico-sociais, bem como institucionais, políticos e artísticos. Confrontamo-nos com uma diferente maneira de estar no mundo, com um outro posicionamento do homem, quer do ponto de vista da sua actuação no quotidiano, quer mesmo a nível de novas visões do mundo, sistematizadas, teorizadas. Esta nova atitude é a de *rinascita*, ou seja, de renascer, e invade os diferentes domínios do agir. Arte, ciência, moral, religião, configuram uma outra visão do mundo, diferente e em oposição à medieval. Assiste-se a uma outra dinâmica na acção e no pensar.

A origem deste movimento de *rinascita* podemos reconduzi-lo a Itália, que foi, sem dúvida, o seu berço, adquirindo, no seu momento genesíaco, na Toscana, a sua coloração mais intensa, estendendo-se em seguida a Roma. Diz-nos Eugenio Garin: «foi em Itália que o movimento teve o seu ponto de partida mais fogo e dois temas o caracterizam: o re-

gresso ao mundo antigo e ao saber clássico: a proclamação de que uma época da história humana, a época medieval, estava terminada» (p. 15). Mas, então, estamos perante o renascer de quê? Fundamentalmente daquilo que é clássico, ou antigo, por oposição ao velho, ou seja, ao medieval-escolástico. Os representantes desta nova atitude sentiam desprezo por tudo o que era medieval e, nesse sentido, operavam conscientemente uma ruptura com o passado próximo. E, no entanto, o movimento renascentista está mais ligado e depende mais da Idade Média do que estes homens podiam supor. A este propósito, a obra de Eugenio Garin *Medioevo e Rinascimento* vem precisamente chamar a atenção para este aspecto. Mas, não há dúvida, uma nova atitude se desenhava e definia: na arte, medicina, ciência, filosofia e política. E esta nova atitude procurava na antiguidade clássica, grega e romana sobretudo, os modelos para imitar. Dá-se pois um retorno ao antigo, ao clássico, mas inevitavelmente numa interpretação diferente, ou seja, numa reinterpretação. Este retorno ao antigo como paradigma a seguir é um autêntico renascer, que permite abrir novos horizontes. Este é, também, o momento das descobertas geográficas, do emergir de uma nova

concepção de natureza, do aparecer da ciência experimental, da difusão rápida da cultura devido à invenção da imprensa, tão importante e decisiva para uma melhor disseminação do saber em geral. O Renascimento adquire diferentes colorações segundo o momento epocal e geográfico. Nele emergem grandes personalidades, diferentes entre si, de tal modo que não é possível considerar que haja uma que represente esta época tão cheia de contradições e de novidades.

Francisco de Holanda é, precisamente, considerado um italianizante, na medida em que foi influenciado por esta matriz italiana. Mas há que ter em consideração diferenças. O século xiv, cujas figuras cimeiras são Dante, Petrarca, Coluccio Salutati, ainda está perto do medieval, mas já anuncia o moderno. O século xv, com Lorenzo Valla, Leonardo Bruni, Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Masaccio, Verrocchio, Leonardo da Vinci, incarna, de um modo muito claro, este momento aúreo do ideal da *rinascita*. O século xvi, no qual vive e age Francisco de Holanda, recebe a herança precedente e com Miguel Ângelo, por exemplo, no domínio da arte, avança já para o maneirismo, que de um modo

ténue anuncia, e que irá influenciar o nosso artista, quanto ao tema das liberalidades que o artista deve ter para criar.

Este renascer do que é antigo é protagonizado por aqueles que de si próprios dizem serem «estudiosos de humanidades» e que cultivavam o saber numa atitude muitas vezes enciclopédica. Estes humanistas, como Marsilio Ficino ou Giovanni Pico della Mirandola, encontram estímulo e apoio na chegada a Itália dos eruditos gregos, os chamados filósofos bizantinos, a maior parte deles platónicos e que, com a queda do Império Romano do Oriente, eram acolhidos em Itália, trazendo consigo a cultura grega e dando um contributo decisivo para a mudança de atitude. Destes eruditos gregos destaca-se a figura de Jorge Gemisto, chamado Pléton, por semelhança com o nome de Platão, que muito admirava, sendo ao mesmo tempo um antiaristotélico declarado. Com estes pensadores bizantinos dá-se um autêntico retorno de Platão, um Platão diferente daquele que era conhecido na Idade Média. O conhecimento da sua obra no original, e, praticamente, na íntegra, permite que este momento seja profundamente platónico, marcando, nesse sentido, todas as áreas do saber, mas de conciliação com Aristóteles. Portanto, há que

ressalvar: critica-se o Aristóteles escolástico, mas o Estagirita nunca é afastado. Marsilio Ficino tipifica a atitude renascentista, pois, sendo sem dúvida um humanista de raiz platónica, tradutor de Platão e de Plotino, apresenta-nos uma filosofia platónica de conciliação com Aristóteles. O mesmo acontece quanto ao domínio da arte.

Nesta época de transição e de instabilidade de doutrinas e mesmo nas instituições, surgem os espíritos inquietos, as curiosidades relativas ao ocultismo, alquimia, magia, astrologia. Como nos diz Eugenio Garin, esta é uma época, simultaneamente, magnífica e trágica. Os astros, a astrologia, assumem para alguns uma grande importância. Marsilio Ficino, filósofo, médico e teólogo, é um dos que, verdadeiramente, não consegue fugir a essa ideia de *fatum*, de destino, sendo este que o determinou a ser filósofo e não médico, como seu pai queria, ainda que tivesse obtido o grau de médico. A Marsilio Ficino, devido à influência, ainda que indirecta, que exerceu sobre a arte, dedicamos o capítulo seguinte. Mas, nessa divergência própria da época, Giovanni Pico della Mirandola, na mesma altura e no mesmo espaço geográfico, opunha-se a uma tal teoria, que via nos astros a possibilidade de determinarem o

destino do homem. Pico, ansioso por salvaguardar a liberdade e a dignidade humana por ela afirmada e reconhecida, opõe-se precisamente a esta tese. Estamos perante as aporias da multiplicidade, que tão bem caracterizam este momento da história do Ocidente. Há nesta época uma diversidade, uma riqueza que se traduz exteriormente num esplendor. Estes homens, humanistas, cunharam a expressão *studia humanitatis* (estudo de humanidades) para a aplicar aos seus estudos que promoviam uma nova atitude cultural assente numa outra mentalidade, ao mesmo tempo que reconheciam nos antigos, ou clássicos, o apoio necessário a fim de levarem para a frente o novo espírito. Refere Eugenio Garin: «Os *studia humanitatis* transformam as escolas de gramática em escolas de verdadeira formação humana» (*O Renascimento*, pp. 29-30). A defesa da poesia, nesta época, centra-se, sem sombra de dúvida, na valorização dos antigos e recusa dos escolásticos. Mas, simultaneamente, assiste-se a uma expansão da cultura laica nos domínios da literatura, historiografia, pensamento moral. E este dado tem inequívoco impacto sobre a arte.

A laicização da cultura, que promove um diferente olhar sobre a realidade, não significa falta de re-

ligiosidade, não estamos perante um período de rejeição do dado religioso, bem pelo contrário, mas o saber, neste momento, não está sediado apenas nas instituições eclesiásticas ou a elas estreitamente ligadas. Ele encontra abrigo nas Academias, criadas sobre o paradigma das academias platónica e peripatética. As grandes problemáticas, que ocupam e preocupam estes homens, podem ser reconduzidas, na interpretação de Paul Oskar Kristeller, a três, a saber, problema de Deus, da liberdade humana e da imortalidade da alma. Mas, se a filosofia dá conta destas questões, não é menos verdade que também a arte as manifesta muito claramente. O Renascimento é platónico e os seus representantes insistem na harmonia entre religião e filosofia. Ora, esta atmosfera também era representada na arte. Pensemos, por exemplo, e para mencionar um artista tanto do agrado de Francisco de Holanda, em Miguel Ângelo, o qual na pintura da Capela Sistina mostra como o problema de Deus é uma referência constante, tenhamos presente o seu *Juízo Final*, ligado ao problema da morte e da imortalidade, pensemos na inovação que introduz e que tem a ver com uma nova atitude que pressupõe uma clara liberdade de criação artística. Mas outros exemplos podemos trazer

à colação: a matriz profundamente religiosa da arte de Fra Angelico, as pinturas recorrentes do tema bíblico da Anunciação, de que destacamos a de Leonardo da Vinci. De facto, verificamos que os artistas, na arquitectura, na estatuária, na pintura, se libertam dos cânones medievais, para se apoiarem nos paradigmas antigos e para criarem em função de uma liberdade de criação que reivindicam como sendo própria do verdadeiro artista. A arte é saudada e celebrada como forma superior de cultura. Diz-nos Eugenio Garin: «Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo pronunciaram a mais alta palavra do Renascimento, mas além disso, eles continuam a mostrar o seu sentido e o seu valor, melhor do que qualquer outro escrito de literato, de sábio, de filósofo» (*O Renascimento*, p. 186). Podemos, sem sombra de dúvida, afirmar que nunca até este momento a arte tinha sido celebrada como expressão maior do engenho humano. Os artistas, ou melhor, os grandes artistas e verdadeiros, na expressão de Francisco de Holanda «os valentes pintores», são os grandes heróis desta época. Nesse sentido, o contributo de Marsilio Ficino foi relevante na época e marcou, como veremos em seguida, o pensar artístico do seu tempo.

CAPÍTULO III

A INFLUÊNCIA DE MARSILIO FICINO SOBRE A ARTE

Não há dúvida, e alguns estudos têm evidenciado este aspecto, que Marsilio Ficino influenciou, com o seu neoplatonismo, a produção artística do seu tempo, ainda que indirectamente, pois não se lhe conhecem tematizações sobre a arte suficientemente esclarecedoras, ou mesmo referências a artistas seus contemporâneos. Contudo, na sua obra-prima, *Teologia Platónica*, bem como noutros escritos de menor envergadura, apresenta tematizações que, circulando na época, foram construindo uma atmosfera própria e que podia, muito bem, ser aproveitada pelos próprios artistas, conscientes do seu estatuto social muito elevado.

André Chastel, em 1954, redige uma obra intitulada *Marsile Ficin et l'Art*, que iremos, em parte, seguir, conjuntamente com a *Teologia Platónica*, a fim de mostrar que no seu pensamento estão apon-

tados fundamentos, portanto, declarações de matriz metafísica, que propiciaram certas afirmações e atitudes próprias dos artistas do Renascimento. A tese que este comentador defende, e a meu ver com propriedade, é a de que existe um parentesco entre o neoplatonismo do Renascimento e o ideário artístico, marcado claramente pela figura de Marsilio Ficino. Como nos diz Jean Wirth, no prefácio à edição que usamos, aquilo a que os artistas do seu tempo foram sensíveis foi «ao paralelismo fortemente expresso por Ficino entre o Deus Criador e o *artifex*» (p. iv). Ideia que, como mostraremos, está bem presente, enquanto tese metafísica, na obra *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda. Mas, como refere André Chastel: «sob a veste do humanismo ou da filosofia, a cultura platónica desenha os contornos de um novo universo artístico» (p. 57). De facto, na obra *In Commentaria Platonis Proemium* Marsilio Ficino considera que a admirável ordem do mundo, ou seja, a estrutura do céu e a hierarquia dos seres, bem como a trama inteligível do real, supõem como seu fundamento um *artifex*, ou um arquitecto sublime. Diz-nos o filósofo na *Teologia Platónica*: «a inteligência atinge a causa própria da ordem quando descobre Deus artífice daquela» (*TP*, II, XIV, p. 243).

De acordo com a sua obra-prima, *Teologia Platónica*, a criação está organizada como um ser vivo, na qual nada é inútil e que pode ser comparada a uma obra de arte. O universo deve ser considerado como uma primeira obra de arte e uma espécie de matriz originária de todas as obras de arte, que serão produzidas pelos verdadeiros artistas.

Precisamente por isso, André Chastel, ao tematizar a questão da arte, na primeira parte do seu estudo, refere-se ao *deus in terris*, ou seja, ao homem artista universal. Assinale-se que há como que uma tensão entre Deus, sumo artífice e sumo arquitecto, e o verdadeiro artista que, mediante o furor, imita este atributo divino. Deus, como nos diz na *Teologia Platónica*, é um perfeito compositor. Está, deste modo, consignado o princípio da harmonia, mas em que tudo está determinado segundo um princípio de ordem (*ordo*) e de decência (*decentia*). E o homem vive no templo do grande arquitecto (cf. *TP*, II, XVIII, 3, p. 429). Como refere Chastel, esta é uma metáfora que está presente não só na obra de Marsilio Ficino, como também na de Leon Battista Alberti. Veja-se, também, a referência de Giovanni Pico della Mirandola, no seu *Discurso sobre a Dignidade do Homem*: «Já o Sumo pai, Deus arquitecto, tinha

construído segundo leis de arcana sabedoria este lugar do mundo como nós vemos, augustíssimo templo da divindade» (p. 51). Contudo, há que sublinhar, esta é uma tese essencialmente metafísica, e é nesse sentido que Pico della Mirandola a usa, pois não há neste pensador uma preocupação em reflectir acerca da arte. Referimo-la para acentuar como a noção de Deus arquitecto e artífice da criação é uma tese bem presente na época.

Mas, para aquele que é artista, esta tese permite a fundamentação da perfeição artística, pois esta última faz que se sinta, de um modo pungente, a obra divina. Desenha-se uma semelhança: do mesmo modo que o Criador está presente na obra da criação, embora lhe seja transcendente, também o artista, que é um criador, está presente nas suas obras. Nesse sentido, elas dizem do artista. Conforme refere Ficino, o Criador quis tornar a sua obra o mais possível semelhante a si. Ora, é muito claro, e Francisco de Holanda também apresenta esta tese: o artista imita este atributo divino, mediante a criação, a produção artística.

Além disso, um outro fundamento de ordem metafísica vem iluminar esta questão, a saber: a nova concepção de homem. Uma nova antropologia está

delineada por autores como G. Manetti, Giovanni Pico della Mirandola. O homem adquire um outro posicionamento frente a Deus, diferente do medieval, sem deixar de ser religioso, mas que possibilita a referência ao antropocentrismo renascentista. Ora, esta nova antropologia, que marca a reflexão filosófica, estende também a sua área de influência ao domínio da arte e do artista.

A compreensão do homem como um *deus in ter-
ris* significa, sem dúvida, que o homem está à altura da criação divina, porque foi criado para a contemplar e amar, bem como também é o único ser capaz de captar o mecanismo e a harmonia desta. E, ao mesmo tempo, o homem, que é fautor do seu destino, pelo poder de decisão moral, pelo querer guiado pela razão, é também um criador, de si mesmo, e da arte também. Citando, mais uma vez, André Chastel, «a aderência profunda do homem à criação, a esse prodigioso poder que cobre todos os aspectos do real: o artista, o engenheiro, o técnico, estão no centro desta relação dinâmica e funcional que visa o completar da criação» (p. 68). Assim sendo, o homem não é apenas um contemplador, mas também intérprete, e como tal intervém, neste caso, como artista universal. Ora, esta tese só é

possível ser sustentada porque para Marsilio Ficino a alma do homem é simétrica de Deus. De facto, afirma o filósofo na *Teologia Platónica*: «Revelar-se-á aos nossos olhos a maravilhosa grandeza da alma, de tal modo que não se contenta em imitar Deus nos modos que dissemos, mas chega a identificar-se com Deus» (*TP*, II, XIV, 1, p. 199).

Assim sendo, como é que esta tese se repercute na produção artística? Diz-nos Chastel: «Verrochio, Leonardo, G. da Sangallo, Miguel Ângelo. A sua actividade, no domínio da engenharia, decoração e construção, realiza aquilo que Ficino descreve como o papel eminente do *deus in terris*: eles organizam e completam o universo, ilustram concretamente a antropologia metafísica de Ficino» (p. 69). Ora, uma tal concepção significa que existe nos artistas a potência criativa. Mas na base desta sua concepção está um outro aspecto, a saber, o conhecimento que adquiriu da tradição hermética, dado que foi o tradutor da obra de Hermes Trimegisto. De facto, é esta tradição — que mais tarde se revelou apócrifa, mas que era tomada como fidedigna por estes pensadores — que suporta esta valorização da arte, porquanto, segundo os textos de Hermes Trimegisto, um dos privilégios do homem foi o de ter inventado as artes.

E, no entanto, embora tenhamos de reconhecer que Marsilio Ficino marcou a arte do seu tempo, não o fez directamente, pois nunca a sua obra revelou interesse por esta área do saber. Conforme refere P. Oskar Kristeller, a única obra de arte que descreveu foi um relógio mecânico de figuras, que se fabricava na zona do Reno, e que teve a oportunidade de ver em Florença (cf. P. Oskar Kristeller, pp. 327 e segs.). Esse mecanismo, com os seus automatismos, era uma espécie de imagem, ou de metáfora técnica, relativamente à ordem cósmica, portanto, indicava o poder criador do homem à imagem do poder criador de Deus. Mas, sem sombra de dúvida, Marsilio Ficino criou uma atmosfera de pensamento que os artistas podiam, sem dificuldade, apadrinhar, tornar sua, a fim de explicitarem e justificarem o seu papel na sociedade. De certo modo, os grandes artistas sentiam que eram diferentes dos artistas medievais, grandes figuras da época, mecenas, papas, reis, procuravam atraí-los às suas cortes, como modo de afirmação da sua magnificência.

No que diz respeito à pintura e ao génio do artista, também há na obra de Marsilio Ficino achegas para determinados temas que vemos estarem presentes nos artistas do Renascimento e de que Fran-

cisco de Holanda se faz eco na obra *Da Pintura Antiga*. Um outro tema desenvolvido por este pensador, que era também médico, e que nesse sentido o interessava duplamente, era o da fisionomia, apresentando a ideia de que o rosto humano é o espelho da alma. Há no seu pensar uma teoria da fisionomia onde o olhar e o sorrir são valorizados. Também Leon Battista Alberti referiu na sua obra *De re aedificatoris* que «o olho é por natureza o órgão mais especialmente amoroso do Belo». Miguel Ângelo, na linha de Ficino, dirá — a propósito da sua *Pietà* de São Pedro, quando foi exposta e lhe perguntaram como explicava o facto de a Virgem Maria parecer mais nova que o filho morto nos braços — que as mulheres castas e puras não se corrompem. Francisco de Holanda é também sensível a esta problemática que tematiza.

De notar que existem outros aspectos, como, por exemplo, alguns símbolos usados e valorizados por Ficino, que também respondem a algumas inquietações dos artistas, a saber, os de Eros, Hermes e de Saturno. De uma ou outra forma convinham a todos aqueles que eram, verdadeiramente, criadores, permitindo apresentar uma imagem nova e estimulante do artista. Eros simboliza o princípio de inspi-

ração, Hermes, o da visão alegórica, e Saturno, o do génio atormentado (cf. Chastel, p. 128). Miguel Ângelo, como veremos na *Da Pintura Antiga*, na segunda parte, *Diálogos de Roma*, corresponde a este último símbolo. E Francisco de Holanda um pouco também, pelo que deixa entrever na sua obra escrita.

CAPÍTULO IV

O RENASCENTISMO DE FRANCISCO DE HOLANDA

O Renascimento, como vimos, ligado a uma inequívoca expansão e promoção da cultura, na diversidade das suas manifestações, cria uma espécie de atmosfera. A arte, enquanto manifestação superior de cultura, deixa de ser considerada artesanal, para se guindar a uma nova dignidade. A sua promoção é concomitante com o reconhecimento de que o artista, como seu intérprete, ocupava na sociedade um papel central, de tal modo que este era disputado por papas, reis, mecenas. De facto, a obra de um grande artista dizia da magnificência daquele que era o seu protector. Nas cortes dos papas, reis e mecenas, filósofos, políticos, artistas, conviviam e criavam uma atmosfera de cultura envolvente e que muitas vezes se estendia a outros domínios da actividade humana.

Francisco de Holanda, após o seu regresso de Itália e da sua estada em Roma — na altura, o cen-

tro de peregrinação artística, pois «entre o fim do *Quattrocento* e o princípio do *Cinquecento*, a primazia artística passa sem contestação de Florença para Roma» (Eugenio Garin, *O Renascimento*, p. 184) —, procura sensibilizar para esta nova realidade cultural emergente, mas que em Portugal não era devidamente valorizada. A obra *Da Pintura Antiga* procura promover esta nova atitude frente à arte e ao estatuto do artista, dizendo que aquilo que era privilegiado lá fora era desprezado cá dentro. Por isso faz uma defesa do estatuto social do pintor como homem de excepção.

No conjunto das suas obras literárias, que passaremos a analisar, encontramos, precisamente, esta chamada de atenção para a nova dignidade da arte e do artista, para o seu papel activo na sociedade, bem como para a necessidade de criar em sintonia com os novos paradigmas, próprios de uma época diferente da medieval e que celebra, já em cunho individualista, o homem e a sua dignidade. Uma análise da obra, na sua totalidade, dar-nos-á a possibilidade de compreender mais aprofundadamente o projecto existencial e artístico do nosso autor.

CAPÍTULO V

A OBRA

Tendo presente que Francisco de Holanda foi artista mas que o seu conhecimento e importância se afirmaram sobretudo através do contacto com a sua obra literária de reflexão sobre a arte, iremos apresentar as principais preocupações do artista começando por reflectir acerca da sua obra literária para, em seguida, nos determos na obra artística que conhecemos. Nesse sentido, iremos seguir uma ordem diacrónica e, portanto, começaremos pela sua primeira e mais fulgurante obra literária, a saber, a *Da Pintura Antiga*.

Da Pintura Antiga (1548)

Considerada a obra-prima literária de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga* é a primeira obra portuguesa de reflexão acerca da arte. De matriz humanista renascentista, toma a pintura como paradigma

das restantes artes plásticas. Do ponto de vista formal, está dividida em duas partes: na primeira o autor apresenta-nos a sua teoria filosófica acerca da pintura, bem como dos atributos próprios do pintor; na segunda, constituída por quatro diálogos e conhecida por *Diálogos de Roma*, apresenta-nos uma meditação em que intervêm algumas figuras de artistas e de mecenas, onde emergem as figuras de Miguel Ângelo e de Vitória Colonna, bem como do próprio Francisco de Holanda, que com todos dialoga. Entre as duas partes há coerência e unidade complementar indiscutível.

No «Prólogo» da obra, esclarece qual o objectivo, a saber: chamar a atenção para a excelência da pintura, bem como colocar em evidência alguns preceitos. Afinal, como nos diz, a razão de ser desta obra corresponde também a um acto da sua própria consciência: «Asi que pola nobreza da pintura e polo que eu em Roma aprendi, com o que mais vou descobrindo e conhecendo de sua excelencia, por não o deixar perder, e enterrar de todo a cousa tão dina de ser conhecida de todos os ilustres engenhos de minha patria, em quanto com a mesma obra se não pode demostrar, determinei d'escreuer este liuro Da Pintura Antiga [...] Mas sómente desejei d'es-

crever sobre a minha arte algumas declarações mal entendidas do que nella entendia. E bem me basta serem estas poucas de que he cheo este liuro pera eu ficar satisfeito em alguma maneira com a minha consciencia parecendo-me cousa mal acertada não fazel-o» (p. 14). Ao mesmo tempo, o autor procura mostrar que a pintura é digna de reis e de príncipes, questão que ele próprio queria ver reconhecida em Portugal (cf. p. 15).

Uma análise da primeira parte da obra permite compreender que o autor está preocupado em pôr em evidência a excelência da pintura, que é acompanhada também pela emergente dignidade do pintor, a que deveria também corresponder um estatuto social diferente daquele que existia em Portugal e que já tinha sido superado em Itália, por exemplo. De facto, a excelência da pintura decorre do facto de, do ponto de vista metafísico, Deus ter criado o mundo mediante um acto pictórico, introduzindo a luz na sombra, e o pintor ser aquele que imita, ainda que imperfeitamente, esse atributo divino: «Da fonte da Pintura e primeira causa será o começo de nossa obra; onde podemos dizer ser Deos pintor evidentiissimo, e nas suas obras se conteer todo o exemplo e sustancia de tal arte. Porque de duas cousas

a pintura é formada, sem as quaes não se poderia pintar alguma obra; a primeira é lux ou claro, a segunda he escuro ou sombra» (p. 21). Esta consideração permite que o pintor possa reivindicar, aliás em sintonia com o antropocentrismo emergente e celebrado por alguns vultos do humanismo renascentista, como aliás já vimos, certa liberdade na pintura: «Stá bem ao raro desenhador ter algumas liberdades e condições, assim no conversar sem comprimento, como em outras cousas livres que lhe pede o seu cuidado e a ocupação do seu intento, as quaes cousas não são licitas a outro homem oucioso» (p. 58). A liberdade, categoria exaltada no Renascimento, é, então, uma condição fundamental para o exercício da criação artística. Ela é própria dos «raros» pintores, ou seja, dos génios que, como nos diz, possuem um dom divino: «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 há de ser famoso n'esta profissão, tenho eu para mi que sta já enfundido e posta toda a profundidade do saber que depois se há n'elle de descobrir quando for tempo de exercital-o e descobril-o» (p. 55). Ora, este traço de individualismo está intimamente relacionado com a crí-

tica feita à escolástica e à sua pintura velha, fazendo uma apologia do que é antigo ou clássico: «Há ahi grande deferença entre o antigo, que é muitos annos antes que nosso Senhor Jusu-Cristo encarnasse, na monarchia de Gretia e tambem na dos romãos e entre o antigo a que eu chamo velho, que são as cousas que se faziam no tempo velho dos reys de Castella, e de Portugal, jazendo a boa pintura inda na cova. Porque aquele primeiro antiguo é o eicelente e elegante, e este velho é o pessimo e sem arte» (p. 79). Deste modo temos identificada a razão do título da obra, *Da Pintura Antiga*, ou seja, acerca da excelência da pintura clássica, greco-romana, que emerge como paradigma da verdadeira pintura, se bem que o homem do Renascimento não seja um mero imitador dos cânones clássicos. Na tematização que apresenta de arte, a sua atitude é a de um neoplatónico renascentista, na qual se assinala uma conciliação entre aristotelismo e platonismo, conciliação essa feita em nome de Platão. Na sua reflexão sobre a pintura confere grande importância à luz, pois Deus criou o mundo mediante o penetrar da luz nas trevas, sendo a criação divina concebida como pintura animante e a humana como imitação aproximada daquela, portanto pintura inani-

mante: «porem esta de que fallo he pintura animante que fez o imortal Deos. Para d'alli deçer a inanimante aos homens» (pp. 24-25). O pintor é, de facto, aquele que imita o atributo divino da criação e, nesse sentido, é também possuidor de algo divino, próprio apenas do «raro» pintor, ou desenhador, a que corresponde a noção de verdadeiro pintor, por oposição à noção de falso pintor, aquele que pinta em escola, como na Idade Média, ressaltando o génio de Nuno Gonçalves, numa primeira referência à obra deste mestre. O verdadeiro pintor é aquele que pinta segundo a ideia, como menciona: «dizem os philosophos que o summo inventor e imortal Deos, quando fez as obras taes como elle só entende e conhece, que primeiro no seu altissimo entendimento fez e teve os exemplos e ideas das obras que depois fez, e as vio, antes de serem, tão perfeitas como depois vierão a ser» (p. 96). O pintor imita mediante a contemplação da ideia, sendo esta o suporte de toda a concepção metafísica de arte presente nesta obra: «a idea 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 há alevantando cada vez mais e fa-

zendo-se sprito e ir-se-há mizclar com a fonte e exemplar das primeiras ideas, que he Deus» (p. 97). Esta afirmação central, de que a pintura é coisa mental, é um *topos* da época. Miguel Ângelo num soneto referia: «não tem o óptimo artista nenhum conceito / que num mármore não possa encerrar / com o seu cinzel, mas só consegue isto / a mão que obedece ao intelecto». Com efeito, para Francisco de Holanda, a invenção ou ideia é o momento mais nobre da pintura e não «se faz com a mão mas somente com a grande fantasia e imaginação» (p. 90), a qual é semelhante à alma e não ao corpo. Conforme refere Adriana Veríssimo Serrão, esta identificação entre entendimento e imaginação, a partir da correspondência entre ideia e imagem, é algo de novo, na explicação do que é a arte (cf. «Metafísica da ideia e poética da criação em Francisco de Holanda», in *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. II, Lisboa, Ed. Caminho, 2001).

No capítulo xv, «Da Idea, que cosa é na Pintura», apresenta-nos a sua teoria neoplatónica, centrada na noção de ideia exemplar, contemplação desta e, concomitantemente, do necessário desprendimento sensível, só acessível ao pintor. Está aqui consagrada a tese de possibilidade de ascensão mística, mediante

a pintura. Mas esta ideia, marca da criatividade excelente do verdadeiro pintor, está condicionada pela questão da imitação. E o homem do Renascimento considera que o que se deve imitar é a antiguidade e a natureza, de tal modo que se tem de compreender a tensão entre ideia ou invenção e imitação do clássico e do natural. Ora, esta tese é, claramente, superadora do próprio clássico (cf. p. 72). Francisco de Holanda já antes nos havia dito que a pintura «é emitação de Deos e da natureza prontissima. É mostra do que passou, e do que inda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea, mostrando o que se inda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais. É também ornamento e ajuda das obras diuinas e naturais» (pp. 26-27). Imita-se, porém, a realidade, fundamentalmente, em função do que ela é como paradigma, e isto implica que o artista é aquele que reconstrói o mundo segundo não o que é, mas o que deve ser. Para cumprir este desígnio, a pintura é da ordem do universal e, como nos diz, a mais difícil de todas as artes, pois implica recriar o real na diversidade das suas manifestações. Diz Leonardo da Vinci: «Sabendo, pintor, que para ser excelente tu debes ter uma aptidão universal para representar

todos os aspectos das formas produzidas pela natureza, mas tu não as saberás sem as veres e as recolheres no teu espírito» (*Léonard de Vinci par lui-même*, p. 98). Assim, a invenção ou ideia tem de ser apoiada por uma técnica pictórica e ao mesmo tempo por um vasto leque de conhecimentos. Para pintar, diz-nos Francisco de Holanda, é necessário saber teologia, línguas latinas e gregas, história, aritmética e música, geometria, cosmografia, anatomia, perspectiva, escultura, etc. O pintor deve ser detentor de um saber enciclopédico (cf. capítulo VIII, «Que sciencias convem ao pintor»). Por exemplo, a propósito da teologia, faz a seguinte menção: «Compre mais de obrigação ao pintor ter partes de theologia para saber fundar e contemplar a verdade de suas altas imaginações nas obras, e para que não pinte cousas contrarias à cristã religião, nem outros desconcertos e descuidos que se pintão, antes que só pola razão n'esta parte da sua obra seja muito para louvar» (pp. 64-65). Justifica-se, deste modo, a referência feita à pintura ao serviço da Igreja e da religião (cf. p. 46), a qual se consubstancia no facto de os papas darem uma grande importância a esta arte, bem como aos artistas, que eram acarinhados e mesmo disputados (cf. p. 49). Há no verdadeiro

pintor uma atitude por vezes quase mística quando cria, e que o conduz a fazer a seguinte afirmação, que, na economia da obra, é essencial para a compreensão do acto pictórico: «E 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 spritos e enteligençias 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 celestial» (p. 67). Nesta afirmação vê-se, de um modo muito claro, que há uma coerência total no pensamento do autor, em que o dado religioso faz parte integrante do seu modo de pensar.

Francisco de Holanda, ao aprofundar a noção de pintura, considera que o pintor, para além do seu dom, que lhe permite exercitar a fantasia, aprende também com a natureza e a antiguidade. A propósito da antiguidade, ou seja, do clássico, refere: «o segundo mestre por onde aprender deve, e o segundo abraçar-se, será com a mui discreta e mui fremosa e magnanima Antiguidade, a qual de louvar nunca serei satisfeito» (p. 75). Os antigos, como nos diz,

consideravam a imagem humana como a mais nobre criatura de Deus e, nesse sentido, procuraram pintar e esculpir a «figura mirabel do homem ou da mulher (por que todo o outro é muito menos)», e a melhor maneira de representar a figura humana é em pé (p. 83). Este critério dos antigos, que toma a figura humana como preocupação dominante, implica reconhecer que o homem é o ser privilegiado da criação. Ora, esta consideração é já uma interpretação da sua época, pois vai de encontro aos propósitos dos humanistas renascentistas, que celebravam o homem como «grande maravilha», digno de ser admirado. Ora, se a antiguidade é um modelo a seguir, Francisco de Holanda reivindica para si o facto de ter sido o primeiro em Portugal a chamar a atenção para este aspecto: «mas n'este lugar seja me a mi licito dizer como eu fui o primeiro que n'este Reino louvei e apregoei ser perfeita a antiguidade» (p. 87). A recorrente menção ao facto de ter sido o primeiro no nosso país a divulgar o saber renascentista acerca da arte prende-se com uma dupla preocupação: mostrar a emergência de uma nova maneira de perspectivar a arte e, além disso, chamar a atenção para o estatuto social do pintor. Nesse sentido, e decorrente do que acima tinha afirmado, o

estatuto social do pintor em Portugal não condizia com a sua importante missão. Ora, um dos objectivos desta obra é, precisamente, salientar esse novo estatuto, em sintonia com a dignidade desta profissão, e por isso nos diz: «Posto que minha tensão não era mais que mostrar aos portugueses, que stão mui alheos d'isso, que cousa é a pintura, se é arte, se officio, se é cosa nobre ou inobre, se é cousa leve e redicula, ou mui gravissima e intelectual, a qual dúvida não nasce senão entre os engenhos inobres e tristes» (p. 89). Está aqui equacionada a questão de se saber se em Portugal se irá continuar a pensar que a arte em geral e a pintura em particular é um ofício, portanto, apontando para uma mera execução, sendo o estatuto do pintor equivalente ao dos armeiros, ou se, pelo contrário, se começa a pensar, em termos já humanistas renascentistas, que esta não é mera execução, mas é um saber nobre, que tem na sua raiz a invenção ou ideia. Pintar implica um acto criativo e esse acto tem a ver com a ideia que precede a execução da obra de arte. Como Leonardo da Vinci refere: «O pintor que desenha a partir da prática e com o juízo do olho, sem crítica racional, é semelhante ao espelho que reproduz tudo o que se lhe coloca na frente sem saber o que é»

(p. 94). Se assim é, então, a pintura não é um ofício, nem é algo de exterior, mas que brota do interior do homem, do seu pensamento. A verdadeira pintura, e esta é uma tese central da obra, implica, em primeiro lugar, a invenção ou ideia e só em seguida a sua execução material: «a primeira entrada d'esta sciencia e nobre arte é a *invençam* ou ordem, ou eleição a que eu chamo *idea*, a qual há de star em o pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se ve de fora, nem se faz com a mão, mas somente com a grande fantasia e imaginação» (p. 90). É a afirmação de Leonardo da Vinci, de que «a pintura é coisa mental», ou de Miguel Ângelo, de que «a mão obedece ao intellecto». Uma tal consideração da arte não é compatível com a sua concepção de ofício, e de integração corporativista do pintor, como simples artesão, como era o caso em Portugal. No nosso país, com efeito, os pintores estavam integrados na bandeira de São Jorge, equiparando os artistas aos ferradores, armeiros, etc. Tal facto tem de chocar a forma de pensar do autor, pois este tem bem presente a necessidade de uma alteração deste estatuto social. Esta reivindicação, consubstanciada no facto de o artista ser um intellectual e não um artesão, no nosso entender, se ti-

vesse sido aceite, teria modificado, efectivamente, o estatuto social do pintor, como aliás Francisco de Holanda pretendia, em todos os sentidos. A propósito deste aspecto, diz-nos Sticchini Vilela: «A organização corporativa mantém-se até bastante tarde: os pintores fazem parte duma corporação com o regulamento próprio que coincide nas linhas gerais com os das restantes corporações e trabalham em oficinas colectivas, de inspiração medieval» (p. 27). Ora, como é evidente, Francisco de Holanda não podia conformar-se com esta situação, diametralmente oposta àquela que se vivia em Itália. A pintura devia ser considerada uma arte liberal, aspecto que, porém, não viu reconhecido em vida.

A segunda parte, constituída por quatro diálogos, sediados em Roma, mostra-nos Francisco de Holanda como um dos interlocutores presente em todos eles, ainda que seja o «divino Miguel Ângelo» o centro de atenção, bem como Vitoria Colonna, marquesa de Pescara, mecenas e amiga deste génio do renascimento. No primeiro diálogo refere o autor que a sua ida para Roma teve como intenção trazer para Portugal os novos conhecimentos acerca da arte: «E o que me era sempre 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 Itália, do contentamento de El-Rei e dos Infantes» (p. 221). Ao mesmo tempo, aqui é apresentada a teoria da solidão dos artistas, fazendo referência a Miguel Ângelo como homem solitário, angustiado e esquivo, que se afastam do mundo não por soberba, mas «por não corromperem com a inutel conversação dos ociosos e abaixarem o intelecto das continuas e altas imaginações de que sempre andam embelezados» (pp. 230-231). Insere-se muito bem aqui toda a problemática que Marsilio Ficino apresenta acerca do génio saturnino, a que já fizemos referência e que visa salientar que o artista é um ser excepcional, superior aos outros homens, devido ao seu engenho, que lhe permite imitar o atributo divino da criação. Daí a seguinte afirmação: esse «terribel pintor» é o único a que chamam divino: *Micael Angelo* (cf. p. 239) Além disso, com a intenção de fazer uma apologia da pintura, apresenta a comparação entre a pintura da Flandres e a de Itália, mostrando, através das palavras de Miguel Ângelo, que há uma supremacia desta última, a única que pode ser considerada verdadeira pintura. Há aqui, sem dúvida, uma apologia do gé-

nio saturnino, protagonizada pelo escultor florentino, mas que corresponde também às inquietações do próprio Francisco de Holanda, que sem o dizer claramente deixa entrever, ao longo da sua obra, que sente que faz parte deste tipo de homens.

No segundo diálogo faz-se referência à boa arte em Itália, especialmente a que se pratica em Roma, embora reconheça que «tambem em França há alguma pintura boa» (p. 259). Afirma-se também a excelência da pintura sobre a escultura (cf. p. 260), bem como sobre a poesia, problemática debatida frequentemente na altura. Também Leonardo da Vinci debate este tema, dizendo: «A pintura é poesia muda, a poesia pintura cega. [...] A pintura que está ao serviço do olho, sentido mais nobre que o órgão do ouvido a que se liga a poesia, desperta uma harmonia de relações» (p. 107). Miguel Ângelo artista plástico era também versado na poesia, sabia a *Divina Comédia* de Dante de cor e era óptimo a escrever sonetos. Mas, Francisco de Holanda, neste diálogo preocupa-se em mostrar a excelência da pintura, sem menosprezar a poesia, cujo estatuto intelectual estava desde há muito assegurado, pelo que refere: «Lêde todo o Vergilio, que outra cousa lhe não achareis senão o officio de um Micael Angelo» (p. 268).

De qualquer modo há sempre, para o autor, uma supremacia da pintura sobre todas as outras artes. Aliás, em sintonia com Leonardo da Vinci, o pintor reconhece, sem dúvida, a superioridade da visão, relativamente aos outros sentidos.

No terceiro diálogo faz-se menção à função da pintura em tempo de guerra e de paz, mostra-se como Portugal e Espanha não valorizam devidamente a pintura, enquanto na Itália ela é justamente celebrada, sendo referido por Miguel Ângelo, a propósito da defesa do grotesco em pintura, que os poetas e os pintores devem ter liberdade para criar (cf. pp. 292-293). Mas mais uma vez se coloca a questão relativamente à verdadeira pintura: «há hi pintores que não são pintores?», ao que respondeu Miguel Ângelo: «não é muito de spantar de errar tão constantemente acerca da pintura, arte dina senão de altos entendimentos» (p. 297). Tal afirmação significa que há aqueles que pintam, mas não são pintores, pois são meros artesãos, dado que não pintam segundo a ideia ou invenção, a qual está orientada para o bem: «mas nunca soube desejar bem nesta sciencia senão aquele entendimento que entende o bem e quanto pode alcançar d'elle». É mais uma vez o ideal neoplatónico a fazer-se sentir, como matriz,

fundamento originário do acto inerente à produção artística. Por isso Miguel Ângelo refere que para se ser grande pintor, e imitar a obra da Criação Divina, é necessário praticar o bem e ser virtuoso. O ideal seria mesmo ser-se Santo (cf. p. 298). A questão da pintura como *mimésis* é, então, uma ideia fundamental: o verdadeiro pintor e a verdadeira pintura implicam a imitação da obra do «imortal Deos» (p. 302), mas tendo em atenção que tal facto só é possível mediante um dom recebido pelo homem. De facto, a noção de *mimésis* tem subjacente a questão do dom, de tal modo que o pintor nos diz: «o dom é recebido do imortal Deos que aquilo que outro stá pintando em muitos dias, se faça em poucas horas» (p. 305). Tal afirmação significa que aquilo que é de difícil e demorada execução para o artesão, é, no que diz respeito ao verdadeiro pintor, de execução extremamente fácil, porque nele existe o dom de pintar.

No quarto diálogo tratam-se questões ligadas à iluminura, faz-se, mais uma vez, o louvor das obras antigas, especialmente das dos romanos, que mesmo em Portugal se fizeram sentir: «A calçada da Geira, da serra do Geres a par de Braga é manifica, e cuido eu que Lusitania tinha muitas nobres obras dos Romanos, depois que lh'as deixou fazer Viriato

Lusitano» (p. 327). Um outro aspecto está ligado aos preços que tanto no tempo dos Romanos como em Itália se praticavam e que davam conta da dignidade do artista, pois este é o intérprete da nobreza da pintura. Na Itália, de facto, os artistas eram bem pagos, os mecenas, os reis, os papas, valorizavam a arte, o mesmo não acontecia em Portugal. Mais uma vez se entrevê a questão do estatuto social do pintor.

Na conclusão, volta a reiterar a ideia de que escreveu para colocar Portugal e os Portugueses a par do que se passa em Itália acerca da arte, por isso termina dedicando a obra ao Rei: «E com conselho do muito atentado juizo de meu pai *Antonio d'Olanda*, eu dedico este livro a Vossa Alteza, muito alto e poderoso rei, clementissimo e felecissimo e augusto» (p. 345). É o culminar de uma argumentação que visava defender em Portugal o estatuto da arte, bem como do pintor, dando a conhecer os novos ideais neste domínio.

Após terem sido apresentados os dois tratados, o pintor apresenta uma lista dos «famosos pintores modernos», considerando Miguel Ângelo como o «que a todos leve a palma», seguido de Leonardo da Vinci e de Rafael de Urbino, no entanto, se na primeira e segunda partes da obra é Miguel Ângelo

o paradigma da arte, como constituindo uma evidência, na primeira parte da obra há como que uma referência a uma sua preferência. Referindo-se anteriormente a Miguel Ângelo florentino menciona em seguida: «Mas a Lionardo e a Rafael tenho mais enveja que a este famosissimo pintor toscano: tudo isto segundo o ponto que eu entendo» (p. 43). Em meu entender, Francisco de Holanda está a ser coerente consigo mesmo, no sentido em que, considerando-se Miguel Ângelo sobretudo um escultor (embora o nosso artista ponha na boca do florentino que a pintura é a mais excelente das artes), e Francisco de Holanda um pintor, a sua preferência vá para os que defendiam a supremacia da pintura sobre a escultura, porque, na verdade, eram pintores como ele próprio. Contudo, não deixa de apresentar também a lista dos «famosos scultores de marmor», dos famosos architectos e dos famosos entalhadores. Por fim apresenta cinco provérbios aplicados à pintura.

Em conclusão, esta obra, o primeiro tratado de pintura português, dá conta da importância que a arte em geral e a pintura em particular adquiriram no Renascimento, propondo-se o autor salientar quer a excelência desta como forma cultural, quer a digni-

dade do pintor e o seu estatuto social, rejeitando a concepção medieval de simples artesão. A arte e o artista são aqui celebrados, numa matriz humanista renascentista, em que a influência do maneirismo é também patente, embora não estejamos perante um pintor maneirista. Numa leitura filosófica, a primeira parte é mais relevante, porquanto tematiza em grelha neoplatónica a problemática da arte, pondo em evidência os seus fundamentos metafísicos.

Do Tirar pelo Natural (1549)

Tratado acerca da arte de retratar ao vivo e que, de acordo com a referência do autor dada no «Prólogo», se coloca no prolongamento do da *Da Pintura Antiga*. A obra foi acabada de redigir em Santarém a 3 de Janeiro de 1549. Do ponto de vista formal, esta é constituída por um prólogo, onze capítulos e em apêndice uma carta do papa Leão X ao artista Rafael. Francisco de Holanda escolheu o diálogo entre Fernando, que corresponde ao próprio pintor, e Braz Pereira, seu amigo, residente na cidade do Porto, que o acolheu e que o artista considera ser um bom interlocutor. Como nos diz: «Mas é este Braz Pereira um homem fidalgo de muito gen-

tis partes e habilidades, e principalmente na arte da pintura tem muito engenho e natural, e no conhecimento da arquitectura, por onde nos não enfadávamos muitas vezes de praticar alguns primores sobre as tais disciplinas que se acham em mui poucos fidalgos portugueses» (p. 11). O diálogo está organizado e concebido de tal modo que cabe ao amigo Braz Pereira suscitar as reflexões e as respostas, mediante interrogações que vai fazendo acerca da melhor e mais perfeita maneira de retratar ao vivo. Fernando vai, então, explanando as suas teorias acerca desta problemática, apresentando-as pormenorizadamente. Conforme o autor explicita no «Prólogo», a sua intenção é a de tratar «dos primores da pintura e principalmente do tirar ao natural» (p. 12).

Logo no início, Francisco de Holanda refere que a arte «de pintura é a coisa mais digníssima que só Deus faz por tão investigável sabedoria como Ele sabe». Como podemos verificar, está a reiterar, mais uma vez, a tese de Deus como Sumo Pintor e, portanto, o artista, que é homem, ao imitar este atributo divino, retira daí a sua dignidade e superioridade relativamente aos outros homens. A intenção é a de, mediante o interrogar do amigo, pôr em evidência que só «o pintor excelente» (p. 14) é que tem,

verdadeiramente, a possibilidade de fazer retrato. Além disso, ao fazê-lo tem de ter presente a qualidade e não a quantidade. Aqueles que pinta devem ser poucos e bem escolhidos, tendo sempre como preocupação a perfeição. Ora, isto significa que nem todos os homens merecem ser retratados, pois esta arte tem como objectivo deixar um rasto de memória, de tal modo que possam ser recordados pela posteridade e, deste modo, sobreporem-se à morte temporal. Mas, então, quem deve ser retratado?

O retrato é, pois, para os príncipes, os reis, mas não para todos, pois nem todos o merecem. Como nos diz: «os claros príncipes e imperadores» de que é paradigma o «benigníssimo e magnânimo e católico rei nosso senhor, que por o resplendor de suas virtudes, e singular liberalidade merece mui justamente ficar em memória e exemplo a seus sucessores e reino» (pp. 14-15). Está a referir-se a D. João III, que o pintor coloca ao lado de iminentes figuras como as de Ciro, Alexandre Magno, Cipião, César, Constantino, Teodósio, São Luís de França ou D. Afonso Henriques (cf. p. 15). Mas também as rainhas e princesas virtuosas têm este merecimento. Contudo, será que só as figuras de excepção ou as mulheres e os homens virtuosos merecem ser retratados?

Claro que não, para além destes há que considerar qualquer homem famoso em armas, desenho e letras, bem como aqueles que amam. Estes últimos, desejosos de possuírem pintado o vulto da pessoa amada, têm toda a legitimidade para levar à prática tal desiderato, na condição de este ser um amor casto e fiel. Como podemos verificar, há nesta noção de mérito uma clara valoração moral, tão própria dos homens do Renascimento. O retrato deve ser feito àqueles que pelos seus feitos, pela sua virtude, merecem ser recordados e honrados, de tal modo que o amigo Braz Pereira acaba por afirmar: «Certo é que poucos merecem serem ao natural tirados e ser conhecida sua memória» (p. 15). E isso é de tal modo verdadeiro que, acrescenta Fernando, quando emerge um príncipe famoso, logo um escritor e um grande pintor surgem para o celebrar. Só, porém, o excelente artista, como nos diz o «valente desenhador» (p. 17), está em condições de o fazer. Contudo, há um pré-requisito necessário ao exercício desta profissão, a saber, o estar rico, para então com tempo e bem-estar se poder dedicar inteiramente à sua obra e estar na frente do «príncipe ou pessoa ilustre» (p. 17), sem a presença de mais ninguém, a fim de que nada de exterior venha pertur-

bar o acto de criação artística. Temos aqui, mais uma vez, a apologia da solidão do artista, tão necessária à concepção da obra de arte, como coisa da mental. Como nos diz, «estar consigo mais recolhido e solitário» (p. 18) é necessário para que não haja nada que o distraia. E mais uma vez citamos Leonardo da Vinci: «Para que a saúde do corpo não altere a do espírito, o pintor ou o desenhador deve permanecer solitário e, sobretudo, quando se consagra inteiramente às especulações e às meditações que surgem aos seus olhos, fornecendo à memória amplas reservas» (p. 102). Aliás, o ideal seria retratar de memória, sem ninguém presente, nem mesmo o retratado. E isto porque a obra de arte deve ser concebida e realizada longe dos olhares indiscretos e só depois de acabada é que, então, deverá ser contemplada. Mais uma vez temos uma crítica, indirecta, ao facto de em Portugal a pintura não ter o estatuto de arte liberal e, nesse sentido, os artistas serem mal pagos. Contudo, para se poder verdadeiramente criar é necessária a riqueza, sem ela corre-se o risco de nada poder fazer.

Mas, solicita Braz Pereira, «ensinai-me a tirar ao natural e a imitar uma obra divina em desenho ou pintura» (p. 21), respondendo Fernando que «isso

só Deus o pode fazer; mas dir-vos-ei como será» (p. 21). Retratar uma pessoa implica retratá-la segundo o seu carácter e personalidade, depois há que privilegiar o ângulo, ou seja, pintar de frente, ou de perfil, ou melhor, usar o meio termo entre os dois, o «treçado» (p. 23), colocada a luz de modo conveniente. Após estas referências introdutórias, Fernando passa à análise do rosto, pondo em evidência o modo como cada um dos seus elementos deve ser tratado. Aliás, considera que os olhos, nariz e boca são os principais «indícios por onde se conhecem as pessoas» (p. 37). Nesse sentido, começa pelos olhos, pois estes são uma parte fundamental do rosto, até porque neles a luz, motivo recorrente, é um elemento central. A propósito dos olhos refere: «deles tem começo toda a luz, e eles são as janelas e portas por onde tudo tem entrada» (p. 25). Os olhos têm de ser retratados segundo a expressão de cada pessoa, sem esquecer que as sobrancelhas fazem parte dos olhos, aspecto que, como nos diz, só os «avisados e entendidos» (p. 26) têm em consideração, de tal modo que lhes dedica um capítulo. A sua importância reside no facto de o eterno e perfeito mestre, que é Deus, as ter considerado um ornamento perfeito do rosto, pois elas são um remate

superior deste. As sobracelhas dão expressão à fisionomia. Em seguida, menciona a dificuldade quanto ao traçar o perfil do nariz, o qual, se não for bem conseguido, põe em causa o sucesso do retrato. Há, pois, que ter presente a proporção. Contudo, existem regras para desenhar um nariz perfeito e formoso (cf. p. 30). Mas Braz Pereira considera que a formosura da boca é o principal elemento do rosto, respondendo Fernando que há muitos tipos de bocas e que, quanto à beleza, tanto são belas as pequenas quanto as grandes, mas chama a atenção: «não se querem vermelhas em nenhuma maneira, mas de uma cor de rosa música» (p. 31). Contudo, existem padrões, embora no retrato se tenha que «imitar a verdade do que tira» (p. 31). Também a orelha permite que se conheça o rosto.

Ao fazer uma reflexão acerca do corpo, Fernando refere que quando o retrato implica a pintura das mãos, então encontramos-nos perante «outro rosto», na medida em que elas são dotadas de expressão. Quanto ao retrato de corpo inteiro, em que a pessoa está em pé ou sentada, eles mostram a pessoa toda, tal como Miguel Ângelo o fez nas suas esculturas da Capela dos Medici em Florença. Ainda neste domínio, no retrato há que ter em conta, e isto é

um traço de sabedoria e de experiência na arte, que por baixo dos fatos há «carne» e debaixo desta há «ossos», aspectos que têm de ser tomados em linha de conta, caso contrário não se é um bom artista (cf. p. 36). É evidente que este é um claro traço renascentista, o artista deve saber anatomia e aplicá-la na execução das suas obras. Precisamente por isso, o «vestido» deve deixar ver a pessoa que nele está.

Nas conclusões finais, Fernando volta a frisar que a «pessoa ínclita» (p. 39) de que se fizer o retrato não pode ser parecida com nenhuma outra, pois deve ser retratada de acordo com o seu modo de ser, alegre ou triste, magra ou gorda, procurando-se realçar os seus mais belos traços. Assim, no que diz respeito à idade, se for jovem, deve-se pintar de modo a parecer ainda mais jovem (cf. p. 39) e, se for uma pessoa feia, que se procure pintá-la menos feia. Outro aspecto a ter em consideração é o facto de nos jovens se dar mais atenção à formosura do corpo e aos de idade madura à formosura da alma (cf. p. 40). Nesta arte do retrato também se deve atender à «pintura vista no espelho» (p. 41), pois esta é dotada de grande beleza. Neste último capítulo, volta a fazer referência ao seu Dom, como

menciona: «os primores que desta ciência deles nasceram comigo, sem eu ter nisso louvor deles» (p. 41). Também volta a acentuar o ter praticado com Miguel Ângelo, bem como o muito que aprendeu em Roma, na pintura e escultura antiga, daí a seguinte menção: «E eu como bárbaro português, aventurei-me a subir por outros montes e degraus com o favor do meu natural e de Miguel Ângelo, e da antiguidade, os quais não me deixaram passar daqui» (p. 41). Por fim, Braz Pereira interroga o artista sobre qual será o mais famoso pintor de retratos, ao que este responde ser Ticiano, bem como pergunta por que razão os italianos retratam com uma candeia acesa? Responde Fernando: «para mais determinação de sombra e para mais clareza do claro e mais força do escuro» (p. 42). Deste modo, o realço (traço que faz sobressair os pontos claros) confere grande perfeição à obra.

Francisco de Holanda, de facto, não só escreveu acerca desta arte do retrato, como também nos deixou alguns retratos na sua obra *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*: de Miguel Ângelo, do papa Paulo III, de Pedro Lando, *duce* de Veneza. Outros retratos, porém, são referidos, quer pelo próprio, quer por outros testemunhos, mas que até à data

estarão perdidos, como os de D. João III e de sua mulher, a rainha D. Catarina (cf. nesta obra a sua referência ao desejo de os desenhar, p. 37). Também lhe são atribuídos, ainda que também não tenham chegado até nós, os retratos da infanta D. Maria, irmã de D. João III, do príncipe D. João e do infante D. Luís, bem como de D. Sebastião (cf. Felicidade Alves, *Introdução*, pp. 105-109). Todos eles estarão perdidos? De qualquer modo, para concluir acerca desta obra, temos de reconhecer que Francisco de Holanda, mediante os preceitos do retrato, mostra o pressuposto individualista do renascimento, bem como salienta outra tese bem ancorada na época, de que o rosto é o espelho da alma.

De Quanto Serve a Ciência do Desenho (1571)

Tratado acerca da excelência da pintura e do desenho, foi redigido no Monte, entre Sintra e Lisboa, em Julho de 1571. Do ponto de vista formal, esta obra é constituída por um prólogo e oito capítulos, sendo o último de conclusão. Como refere Felicidade Alves, a obra permaneceu inédita até 1879. O manuscrito original está na Biblioteca da Ajuda. O seu título completo é o seguinte: *De Quanto Serve*

a Ciência do Desenho e Entendimento da Arte da Pintura, na República Cristã, assim na Paz como na Guerra. No prólogo da obra, Francisco de Holanda refere que, em nome da arte, irá apresentar ao rei D. Sebastião o seu «queixume», devido ao facto de esta, em Portugal, não estar a ser devidamente considerada e condignamente valorizada. Deste modo, menciona a sua dignidade, a qual reside, na sua essência, no facto de na origem e como fonte da pintura estar o «altíssimo seu inventor Deus». Acresce ainda que, nestes tempos, como na época clássica, ou antiga, reis, imperadores e até mesmo a Igreja católica a terem tido sempre em alta consideração e estima. Com efeito, os papas e os cardeais, em Roma, consideram-na excelente. Mas e em Portugal? Bom, na verdade, aqui a arte não é reconhecida do mesmo modo. Portanto, a intenção deste tratadozinho é a de pôr em evidência quão relevante ela é, e quão estimado deve ser o artista que a executa. Após este prólogo, justificativo da sua intenção, entra, então, na problemática conducente à defesa da excelência da pintura, começando por realçar o valor dos pintores antigos, admirados, por exemplo, por Alexandre ou César, de tal modo que estes, aos seus «artífices e mestres», pagavam bem por

este trabalho (cf. p. 15). Há aqui, sem sombra de dúvida, uma clara defesa do estatuto especial que era conferido aos grandes artistas, gregos e latinos. Contudo, como nos diz, poder-se-á objectar que estes eram gentios e pagãos. Também hoje, porém, na cristandade, os artistas são louvados e reconhecidos. Por exemplo, o papa Júlio II (grande mecenas da arte), em Roma, reconheceu o talento e o génio de Rafael de Urbino e de Miguel Ângelo, entre outros. O rei de França Francisco I, na mesma época, protegeu Leonardo da Vinci, e de tal modo o tinha em grande estima que o próprio rei o assistiu na morte. Além destes grandes génios, outras figuras têm sido reconhecidas, como Ticiano, ou o alemão Alberto Dürer. A questão coloca-se, então, do seguinte modo: será que este reconhecimento da arte e do artista não mostra a sua real importância nesta época? E, no entanto, ele mesmo, Francisco de Holanda, pintor também renascentista e que, de algum modo, está de posse dos mesmos conhecimentos e práticas destes grandes génios, tendo mesmo convivido com alguns deles, em vez de poder dar a Portugal e ao seu reino o seu contributo para a valorização e promoção da excelência da pintura, ele, que também possui o engenho que lhe foi outorga-

do por Deus, vê-se remetido para uma vida de lavrador, no «monte», como «homem inútil e que de nada serve neste tempo» (p. 19). E esta situação bizarra tem o seu fundamento no facto de em Portugal não se reconhecer «o excelentíssimo exercício da pintura e do desenho» (p. 19).

Exactamente por não haver este reconhecimento, já muito claro e efectivo, na Europa, o autor propõe-se mostrar de que modo poderá servir a el-rei, bem como ao reino, com o seu engenho. Portanto, não irá fazer referência àquela pintura que se pratica em Portugal (sabemos que está a mencionar a pintura que segue os cânones medievais, corporativa) e que para ele não é verdadeira pintura, como afirma: «Mas escrevo daquela ciência, não só aprendida por ensino doutros pintores: mas naturalmente dada pelo sumo mestre Deus gratuita no entendimento, procedida de sua eterna Ciência, a qual se chama DESENHO, e não debuxo nem pintura» (p. 20). Está aqui claramente expresso o objectivo da obra: mostrar a origem divina da arte e, a partir daí, pôr em evidência a sua dignidade. E se a pintura e desenho são tão dignificados, o motivo de tal «glória neste negócio» não se deve tanto aos excelentes pintores, como, por exemplo, temos na antiguidade Apeles, ou

actualmente Miguel Ângelo, mas a sua promoção a sua excelência deve-se sim ao «dador e inventor de todos os entendimentos que é Deus». Ora é este desenhar, que tem a sua origem em Deus, que o pintor genial tem a possibilidade de imitar. De facto, Francisco de Holanda coloca a excelência da pintura e do pintor no facto de este imitar o atributo divino que consiste em desenhar e pintar. Afirmada, assim, a origem divina da pintura ou desenho, segue-se a sua definição: «Principalmente chamo DESENHO aquela ideia criada no entendimento criado, que imita ou quer imitar as eternas e divinas ciências incriadas, com que o muito poderoso Senhor Deus criou todas as obras que vemos; e compreende todas as obras que têm invenção, ou forma, ou fermosura, ou proporção, ou que a esperam de ter, assim interiores nas ideias, como exteriores nas obras; e isto baste quanto ao desenho» (p. 21). Como podemos verificar, está aqui consignada a tese de que a pintura humana tem, na sua origem, a ideia, responsável esta pela invenção, a que corresponde a noção apresentada pelo autor de que o desenho está «na deliberação secreta do entendimento» (p. 21).

O entendimento, produtor de ideias, é, então, a raiz e a fonte de todas as obras «manuais e visí-

veis» (p. 23). Ora, isto significa, mais uma vez, a afirmação de que a criatividade própria do verdadeiro pintor não é manual mas mental. E esta criatividade tem diferentes aplicações, nomeadamente no seio da Igreja. Como nos diz, o desenho serve «para desenhar a divina figura e imagem da Hóstia viva que é o Nosso Senhor Jesus Cristo». Mas também serve para fazer iluminuras nos missais (e dá o exemplo do livro de iluminuras de D. Manuel I), ou para fazer os retábulos nas igrejas (cf. pp. 23-24). Mas, se a pintura está ao serviço de uma multiplicidade de realidades concretas, que podem ser figuradas, há na pintura uma função que nunca deve ser esquecida ou subestimada: a pintura serve para elevar o espírito do homem até Deus. Com efeito, da parte do pintor há elevação espiritual, devido aos temas que trata, enquanto da parte do que contempla há o aprender. Uma pintura, mediante a figuração, ensina aquele que não conhece as letras e mesmo no que diz respeito aos letrados fomenta-lhes a devoção. De onde se pode tirar a seguinte conclusão: a pintura está, claramente, ao serviço da Igreja. Após ter salientado este aspecto, o autor propõe-se mostrar como é que ela pode servir ao rei e ao reino. Em primeiro lugar, deve servir no que diz respeito às

«coisas espirituais que devem preceder todas as outras» (p. 26). Como já tivemos oportunidade de referir, o que se pinta ou desenha deve elevar o espírito. Mas, a pintura, do mesmo modo que está ao serviço da Igreja, mediante a figuração, também está ao serviço do rei, pois também serve para desenhar o ceptro real, a espada, o punhal, a medalha, etc. Além disso, também serve para retratar a rainha e o próprio rei e seus avós (cf. p. 28). E no que diz respeito ao reino, em tempo de paz, permite fabricar edifícios, paços, casas, jardins e fontes, oratórios e teatros, pórticos e templos, entre outras coisas. Ou seja, o desenho é muito útil para a arquitectura. E devemos, em tempo de paz, tirar proveito desta sua utilidade. Em tempo de guerra, porém, sem dúvida que é mais necessária, pois permite desenhar as armas, as armaduras, selas para os cavalos, etc., e, deste modo, conferir grandeza às tropas (cf. p. 31). Mas serve, sobretudo, o desenho, em tempo de guerra, para a edificação das fortalezas, tal como acontece em Itália. E como o próprio Francisco de Holanda fez a propósito da fortaleza de Mazagão.

Além disso, no que diz respeito ao próprio rei, este também deve saber desenhar, para sua recria-

ção pessoal, tal como outros imperadores e reis costumavam fazer. E para reforçar esta ideia invoca a autoridade de Aristóteles, pois este filósofo considerava que era necessário que todos os nobres soubessem desenhar. E o rei, como pessoa mais eminente e exemplar, deve-o saber fazer na perfeição. Mas também há uma utilidade neste aspecto: o rei, ao saber desenhar, começa a adquirir uma competência relevante, ou seja, começa a obter o saber inerente à fisionomia. Aspecto importante, porque, ao conhecer os homens pelo seu rosto, tem a possibilidade de escolher bem os seus homens de confiança: vice-reis, embaixadores, capitães de África. Já na obra *Da Pintura Antiga* tinha dedicado um capítulo à teoria da fisionomia, mostrando como há uma espécie de dialéctica entre o interior e o exterior, entre o invisível da alma e o visível do corpo. Diz a este propósito Leonardo da Vinci: «A figura mais digna de elogio é aquela que melhor exprime, mediante a sua atitude, o sentimento que a anima» (p. 104). Esta é uma problemática que corresponde também a uma preocupação da época, e tem várias fontes, dando a medicina também um contributo interessante.

Portanto, acerca deste tratado, a intenção do artista ao chamar a atenção, sensibilizando para a im-

portância que a pintura pode ter ao serviço do reino, do rei e do príncipe, é a de «engrandecer» quer uns quer outros, numa atitude bastante pragmática. E acaba mesmo por afirmar: os reis portugueses, desde Afonso Henriques, sempre estimaram a pintura. E deste modo conclui a obra dizendo que a redigiu a fim de lembrar a D. Sebastião que a arte da pintura é uma das mais ilustres realizações humanas, conferidas por Deus. E, ao mesmo tempo, relembra ao rei que ele, Francisco de Holanda, pintor, ainda pode contribuir para o engrandecimento de Portugal com a sua arte. Deste modo, esquecê-lo, como o fazem actualmente, é não dar importância a um aspecto essencial da vida humana.

Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa (1571)

Tratado acerca da necessidade que a cidade de Lisboa tem de ser reedificada em sintonia com as novas regras arquitectónicas da época, seguindo o modelo que o autor, quando «moço», apresentou, após a sua estada em Itália. A obra foi redigida em 1571 no Monte. Do ponto de vista formal, é constituída por um prólogo e doze capítulos. O prólogo inicia-o com uma lembrança ao rei D. Sebastião,

estabelecendo uma comparação entre a fortaleza e o reparo espiritual da alma e a fortaleza e reparo material da cidade de Lisboa.

Mais uma vez oferece os seus préstimos ao rei, neste caso como arquitecto, e isto porque, segundo menciona: «considerando eu quão descomposta está Lisboa de fortaleza e quão desordenada do que muito lhe importa, sendo ela a cabeça deste reino e a coroa dela Vossa Alteza, esforcei-me, dar para sua justificação e ornamento esta lembrança a Vossa Alteza e a Lisboa, ou para se servir dela em o presente, ou para o tempo que está por vir» (p. 12). Ora, a fim de justificar esta sua oferta, Francisco de Holanda começa por fazer referência à antiguidade da cidade de Lisboa, que considerava ser mais antiga que a própria cidade de Roma. E diz-nos de Lisboa: «gentia e pagã e não conhecia o seu verdadeiro fundador Deus» (p. 13). Nesse sentido, traça, de um modo muito breve, a sua história, referindo-se aos romanos, aos mouros, aos godos e aos reis portugueses até D. João III.

Contudo, como aliás já anunciara, aquele que se propõe mostrar o que, em termos materiais, é necessário à cidade de Lisboa está ciente de que, anterior a essa fortificação, há que fazer referência à

«outra», mais fundamental, a saber: a «reedificação da cidade espiritual da nossa alma» (p. 16). Estamos perante um momento, juntamente com a obra *Da Ciência do Desenho*, em que o dado religioso e místico do autor se faz sentir com maior acuidade. Por isso nos diz: «e com a cidade da nossa alma assim fortalecida, como digo, ainda que breve e ignorantemente então podemos seguramente tratar do que é muito menos, que é de reparar e remendar a cidade de Lisboa, que tanto o merece de seus cidadãos e vereadores» (p. 16). E para obviar a esta falta, considera que se deve tomar como modelo Roma, pois esta é exemplo, quer para a virtude, quer para a arquitectura, facto que se pode aplicar a Lisboa, tanto mais que esta «não tem fortaleza nem castelo de que se defenda de seus inimigos» (p. 18). Ora, como podemos verificar, «vemos que os Santos, Reis e Papas costumam fortalecer suas cidades» (p. 18), pelo que D. Sebastião também o deve fazer, mas «ao modo das fortalezas modernas» (p. 19).

Além disso, D. Sebastião devia continuar a obra de seu avô (D. João III) acabando os Paços de Enxobregas e fazendo um parque melhor que o de Fontainebleau (cf. p. 22). E o autor oferece-se para executar as «heróicas pinturas e para todo o mais

ornamento de tal obra» (p. 23). Acabando este Paço, D. Sebastião teria uma residência verdadeiramente condigna da sua dignidade real.

Mas há que pensar outros aspectos. Uma obra fundamental a ser feita tem a ver com a distribuição de água, pelo que o rei se deve, deveras, preocupar em «trazer a Lisboa Água Livre» (p. 25), pois este é um benefício inestimável, tendo o autor um desenho que foi feito para D. João III, e que tinha como objectivo cumprir esta necessidade. Também menciona o facto de dever haver uma preocupação relativamente à reedificação e construção de pontes e calçadas públicas, devido à sua muita utilidade, aliás já entrevista pelos romanos, grandes construtores. Um outro aspecto que não deve ser descurado é o das cruces e miliários, pelo que Francisco de Holanda aconselha a que «mande Vossa Alteza com muito cuidado que em todas as entradas e saídas de Lisboa (e ainda por todo o Portugal) se façam formosíssimas cruces de mármore ou pedra vermelha, e com letras na vasa que ensine os miliários ou leguários das léguas, para saberem os caminhantes os caminhos e léguas que andam» (p. 29).

Um outro aspecto a reter, e que assume a forma de uma lembrança, é que, sendo São Sebastião o

protector do rei, se justifica totalmente «reconhecer e agradecer esta dívida a este vosso Santo e protector dos portugueses», dado que, como se sabe, é o santo protector da peste. Por isso, o autor considera ser relevante construir-lhe uma igreja com uma grade de metal em volta (cf. p. 33).

Após ter feito a enumeração das edificações que a cidade de Lisboa necessita, em sintonia com os modelos italianizantes, facto que é bem visível, pois Francisco de Holanda foi fazendo os esboços, temos a referência à Capela em Louvor do S. Sacramento. Como nos diz: «A bondade nem perfeição de qualquer livro ou obra, não se conhece se não pela intenção ou Fim do por que se faz; e isso a faz boa, ou má, ou indiferente. Por onde, este pequeno caderno, se não tivera seu fim bem ordenado, eu nunca o pusera em execução, segundo as muitas tentações e motivos que para o não fazer me tem dado a malícia do tempo; dizendo-me alguns grandes homens, que não servia de nada isto agora, e que escusadas eram estas minhas lembranças neste tempo, e que doutras fábricas e edifícios se tratava; e outras muitas coisas que não digo» (p. 34). Está aqui bem patente o espírito inconformista do autor, a sua atitude de perseverança, relativamente àquilo em que

acredita profundamente. E por isso mesmo, esta capela, segundo pensa, deveria ser o «último edifício de sua memória» (p. 35), que assinalaria a grande obra do rei, onde estaria o seu jazigo, imitando o seu bisavô e avô (cf. p. 36).

Por fim, e para terminar a lista das obras necessárias, faz referência à Custódia do S. Sacramento, que é «tão fracamente de mim é desenhada por termo desta empresa». E termina Francisco de Holanda esta obra dizendo que certamente o rei terá muitos que o desejam servir, numa multiplicidade de coisas proveitosas. Ora, a redacção desta sua lembrança e respectivos desenhos inscreve-se também nessa preocupação de bem servir a el-rei, mas com o modo que é o seu.

Álbum dos Desenhos das Antigualhas (1540)

Conforme já referi, no capítulo sobre a vida de Francisco de Holanda, o *Álbum dos Desenhos das Antigualhas* foi feito, no seu núcleo mais significativo, aquando da viagem a Itália, desenhando os lugares por onde ia passando, bem como aqueles que considerou mais importantes, com especial destaque para as fortificações. Os desenhos foram realizados,

aproximadamente, entre 1537 e 1540. No entanto, este foi terminado em Portugal. A edição que usamos é a preparada por E. Tormo, professor da Universidade de Madrid. Trata-se de uma reprodução fac-similada do códice que está na Biblioteca do Escorial, editada em 1940. Neste *Álbum*, o artista dá grande importância às fortificações militares, construídas segundo o estilo novo. O autor, conforme menciona E. Tormo, ao fazer o desenho de fortalezas correu o risco de ser considerado espião e de, em virtude de tal facto, ser preso. Por exemplo, teve problemas com o desenho da fortaleza de Pesaro (cf. p. 7). Mas, além desta, muitas outras desenhou, como, por exemplo, as de Nice, Génova, Caeta, Spoleto, Cività Castellana, etc. Tal preocupação estava ligada, sem dúvida, à missão de que estava encarregado por D. João III, que seria mais a de arquitecto do que propriamente de pintor. Ora, Francisco de Holanda desenha várias fortalezas cujos autores eram os grandes escultores e pintores do Renascimento, os quais também eram arquitectos e que foram os «grandes renovadores das construções militares» (p. 7). Mecenas desta época, como os Este, os Sforza, os Medici, foram criadores de fortificações. E é este ambiente que os seus desenhos

traduzem. Sabe-se que se aproveitaram os planos do artista para a fortificação de Mazagão, praça-forte da costa atlântica de Marrocos, em poder de Portugal. De facto, como nos diz E. Tormo, o pintor «chegou a Itália para completar os seus estudos artísticos e humanistas, residindo aí [...] anos decisivos na sua vida e muito excelentemente aproveitados» (p. 6). E os seus desenhos, neste seu álbum, correspondem ao seu estilo, a saber, desenhar e pintar em pequeno. A maior parte dos desenhos centra-se em Itália, de tal modo que apresenta grupos de estudo de indumentária feminina: sienesa, romana, napolitana, veneziana; máscaras trágicas, a boca da verdade, o templo de Saturno no foro romano, os grotescos das *Loggia* de Rafael, Roma triunfante e Roma desfeita, um díptico, em antítese, bem conseguido. Fez também desenhos de personagens da época: do papa Paulo III, de Miguel Ângelo, de Pedro Lando, *duce* de Veneza. Desenhou de memória a Basílica de Pádua, de Santo António lusitano. Outras referências, em função da realização da sua viagem, já foram apontadas, a propósito da sua viagem, no capítulo sobre a sua vida. Para concluir, podemos considerar, nesta apreciação sumária do códice, que Francisco de Holanda revela apreço em desenhar quer o

que é clássico, antigo, bem como o que é já do domínio da *rinascita*, do renascer que é um recriar, no sentido da emergência de um estilo novo, que muito valoriza. Neste *Álbum*, o pintor dá-nos uma visão de conjunto do que foi, sem dúvida, para ele, algo de extraordinário, a sua viagem de ida e volta a Itália, documentada por desenhos que mostram, sem lugar para dúvidas, que estamos perante um homem do Renascimento.

De aetatibus mundi imagines (1547)

A obra *Imagens das Idades do Mundo*, de carácter pictórico, conforme o seu título indica, e o próprio Francisco de Holanda justifica, pretende ser uma representação das seis idades do mundo, seguindo Eusébio de Cesareia (século iv), aspecto que também está presente na obra do presbítero português Paulo Orósio *História contra os Pagãos* (século v). Mais tarde, século vii, temos também uma referência de Isidoro de Sevilha. Esta obra, verdadeiramente um códice, foi descoberta por Francisco Cordero Blanco na Biblioteca Nacional de Madrid, em 1953. Jorge Segurado publica uma edição fac-similada do códice, na Imprensa Nacional-Casa da Moeda, fa-

zendo uma análise descritiva e crítica das 155 composições. Nas suas palavras, estamos perante uma «respeitosa alegoria sublimando a Divina Criação do Mundo» (p. 271). Conforme nos diz Francisco de Holanda, começou estas imagens da criação do mundo em Évora no mês de Agosto de 1545 (cf. p. 273), tendo-as dedicado à Igreja Católica. A propósito desta dedicatória, Felicidade Alves faz a seguinte menção: «Trata-se de um grande e sumptuoso manuscrito, que sem dúvida se destinava a ser oferta para uma personalidade régia» (p. 37). O códice é, pois, constituído por 155 páginas, a maior parte delas coberta por aguada sépia, sendo 17 imagens coloridas, em aguarela, com cores vivas, aspecto que o homem do Renascimento tanto apreciava. Hoje, por exemplo, podemos ver na Capela Sistina, pintada por Miguel Ângelo, após a sua limpeza e restauro, o gosto pelas cores vivas, aspecto que o autor deste álbum também aqui patenteia. Nesse sentido, é interessante a referência feita por Sylvie Deswarte: «A Semana da Criação pertence ao grande período italianizante» de Francisco de Holanda, em que, ainda sob o impulso da sua viagem a Roma (1538-1540), executa as suas maiores obras conhecidas (cf. *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, p. 10).

Com efeito, a obra foi realizada entre 1545 e 1547. Segundo a descrição do nosso artista, a Primeira Idade, que consta de 2242 anos, segundo Eusébio e os nossos cronistas, diz respeito à criação por Deus do céu e da terra, criando a luz e separando-a das trevas, chamando à luz dia e às trevas noite (cf. Jorge Segurado, p. 273). De facto, a imagem é uma clara referência à criação do mundo a partir do Génesis. Seguindo Sylvie Deswarte, esta autora refere que estamos perante um álbum concebido à maneira dos de Alberto Dürer, autor que Francisco de Holanda muito admirou, conforme nos refere esta comentadora: «a citação que Holanda faz de Dürer, acrescentando o Apocalipse a seguir à Sexta Idade é como que uma confissão desta dívida e desta dependência» (pp. 10-11). No comentário a esta primeira imagem vamos seguir esta autora, na medida em que, ao mesmo tempo que a descreve, chama a atenção para aspectos interessantes e que mostram bem que Francisco de Holanda é, claramente, um autor do Renascimento. Assim, começa por dizer que, neste caso, o pintor é inovador, dado que não seguiu a tradição figurativa, própria da época, mas pintou formas geométricas, para, como nos diz, «fazer confluir a versão do Génesis com a do Evange-

lho segundo São João da Criação do Mundo» (p. 11). E a sua análise aprofunda-se, procurando mostrar como nesta primeira imagem a influência joanina está claramente presente, nomeadamente quanto à representação e fundamentação da Trindade, a partir de uma figuração puramente geométrica (um círculo e três triângulos) que corresponde à afirmação de São João de que nunca ninguém «viu Deus». De facto, Francisco de Holanada nunca nos dá uma representação antropomórfica de Deus Pai, na *Semana da Criação*, tão-só do Filho. Quanto a esta primeira imagem, Cristo está figurado no triângulo que estabelece a ligação entre o mundo celeste e o terrestre, ou seja, a afirmação da tese de que Cristo é o mediador absoluto. E neste contacto entre Cristo e a terra, a forma da terra, segundo esta comentadora, é uma entorse à geometria das formas puras, a fim de estar em sintonia com os dados da Sagrada Escritura. Trata-se, como nos diz, de uma geometria mística, que já tinha uma tradição, quer em Joaquim de Flora, quer em Raimundo Lúlio, autores que dão grande importância, embora por razões diferentes, à Trindade e ao jogo do triângulo e do círculo (cf. pp. 15-16). Temos, então, afirmado, de acordo com o que é próprio do humanismo renascentista, neste caso a

nível da figuração, a atitude de conciliação, própria do neoplatonismo da época: conciliar Platão com o Génesis. Tal atitude não é de estranhar, pois os grandes pensadores do humanismo renascentista, como Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola, são filósofos de conciliação. Há, de facto, nestes autores, a preocupação em concordar Platão e Moisés, em fazer remontar a Hermes Trimegisto a origem de um saber filosófico e teológico, que estaria na origem da corrente neoplatónica. Sabemos que os textos atribuídos a Hermes Trimegisto são bem mais recentes. Mas Marsilio Ficino, que traduziu a pedido dos Medici de Florença estes escritos herméticos, sentia ser o último elo dessa corrente.

Marsilio Ficino, embora não tenha feito nenhuma referência concreta a obras de arte, escreveu sobre o lugar da arte no contexto da criação do mundo e, deste modo, influenciou com a sua doutrina a própria arte. A sua obra-prima, *A Teologia Platónica*, dá conta precisamente deste aspecto, conforme já vimos. Esta tese está presente na época e tanto filósofos como artistas ou literatos a conhecem. Mas o que importa reter é o facto de, se Francisco de Holanda veícula esta geometria mística, é porque estava documentado acerca dela. Também Giovanni

Pico della Mirandola nos diz na sua obra *Discurso sobre a Dignidade do Homem*: «propusemos ainda, além das novas teses, um outro procedimento filosófico com base nos números, seguido pelos primeiros Teólogos, especialmente por Pitágoras, por Aglaofemo, por Filolau, por Platão e pelos antigos platônicos [...] Escreve Platão no *Epinómides* que a ciência de contar é, entre todas as artes e as ciências de contemplar, excelente e sumamente divina. E perguntando-se por que razão é o homem o mais sábio dos animais, responde: porque sabe contar. Esta sentença também Aristóteles recorda nos *Problemas*. Escreve Abumasar que foi opinião de Avenzoar, babilónio, que tudo sabe quem sabe contar. Tal coisa de modo algum poderia ser verdadeira se, por arte de contar, se entendesse a arte do cômputo de que agora são peritos sobretudo os mercadores; e isto confirma também Platão quando nos adverte, com voz ampla, para não se confundir esta aritmética divina com a aritmética dos comerciantes (p. 89).

Fizemos esta referência, mais longa, para realçarmos que este é um *topos* da época, e que o conhecimento que Francisco de Holanda possuía acerca

das questões fundamentais que eram debatidas é muito real, tendo-o apresentado em parte na obra *Da Pintura Antiga*, e que ao mesmo tempo incorporou nas suas obras pictóricas, durante este período, a que chamamos humanismo renascentista.

De facto, a *Semana da Criação* segue o Livro do Génesis; Francisco de Holanda vai pintando e comentando. Nesse sentido, diz-nos o pintor a propósito do 5.º dia: «Disse Deus: produzam as águas seres vivos e sobre a terra voem as aves sob o firmamento do Céu. E criou Deus os monstros marinhos, segundo as suas espécies e todos os seres vivos. E foi o 5.º dia» (cf. Jorge Segurado, p. 280). No que diz respeito à *Criação do Homem*, o último ser a ser criado, refere: «Disse Deus: façamos o homem à nossa imagem e semelhança, para que domine sobre os peixes do mar, as aves do céu e os animais da Terra. E Deus criou o homem e foi o 6.º dia» (cf. Jorge Segurado, p. 282). A imagem é a de Adão vivo.

Nesta obra, em que nem todas as imagens são pintadas, mas a maior parte permanece a sépia, de qualquer modo estes desenhos são comentados, inseridos em medalhões, ao mesmo tempo, são acompanhados pela referência bíblica, conforme já

salientámos. Não nos vamos alongar mais sobre a importância pictórica deste seu álbum. Contudo, para terminar, há que sublinhar que estamos perante uma obra fascinante, que ilustra muitos dos pressupostos teóricos que a sua obra escrita tematiza. O livro das *Imagens das Idades do Mundo* é uma marca relevante do espírito do Renascimento em Portugal.

CONCLUSÃO

Da exposição feita ressalta, sem dúvida, a coerência interna do pensamento e da acção de Francisco de Holanda, patente quer na obra literária quer pictórica. Em toda ela perpassa uma intransigente defesa, argumentada, dos valores artísticos do Renascimento. E, ao mesmo tempo, é seu desejo que Portugal acompanhe o que se passa na Europa, a este nível, especialmente na Itália. Conforme pudemos verificar, a partir de uma leitura da obra, a defesa que faz da pintura, como a arte das artes, é recorrente. A pintura representa a essência do artístico e possui uma dimensão metafísica, dado que o seu fundamento é, em rigor, também metafísico. Na *Da Pintura Antiga*, a sua obra mais relevante, como tivemos oportunidade de salientar, a sua figura emerge como o Apeles Lusitano, imbuído do ideal humanista renascentista, pleno de entusiasmo e de amor à arte, que o leva a escrever a obra. Mas, no final da sua existência, já o encontramos mais amargu-

rado, reconhecendo que as suas ideias não tiveram a aceitação que esperava. E tal facto tornou-se claro, fundamentalmente, após a morte de D. João III. A partir daí sente-se marginalizado, como nos diz, remetido para o seu monte em Sintra, a fazer vida de agricultor. Ora, tal situação era a evidência de que em Portugal a arte não era, deveras, valorizada. Assim, como que passa de uma atitude optimista, enquanto jovem, para uma atitude progressivamente pessimista, amargurada, no final da sua vida, sem, no entanto, deixar de pugnar por aquilo em que acredita. Tanto a *Da Ciência do Desenho* como a obra *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* mostram o seu espírito lutador e inconformado. Mas, a sua vida dá conta do verso e do reverso de que a existência é feita: acarinhado em jovem pela corte, priva com grandes figuras do Renascimento em Itália, especialmente em Roma; regressado a Portugal, vai, progressivamente, perdendo influência, até chegar mesmo ao esquecimento. A sua existência dá conta das aporias próprias da época em que vive. Acentua-se nele o pendor religioso e místico, mas que já a sua primeira obra, mediante a tese da metafísica da Criação Divina, salientava. Olhando desapaixonadamente para o seu itinerário existencial,

vemos que o seu projecto nunca foi abandonado, o que permite captar na sua personalidade algo de magnífico e ao mesmo tempo trágico. Francisco de Holanda em Portugal sente que está a remar contra a corrente. A verdade é que, enquanto em Itália se vive o auge do Renascimento e já desponta o maneirismo, em Portugal afirma-se ainda o gótico, com a construção do Mosteiro dos Jerónimos e do Convento de Cristo em Tomar. São outras as opções institucionais. O artista, certamente, tem consciência de que nunca verá reconhecidas em Portugal as suas ideias, nem mesmo o seu talento para as executar. Contudo, para nós, contemporâneos, que o lemos e interpretamos, que contemplamos o pouco que conhecemos da sua obra pictórica, não podemos deixar de reconhecer a sua forte personalidade, marcada pelo ideário do humanismo renascentista, que nunca abandonou. Nunca é de mais salientar a riqueza da sua reflexão sobre a arte, a audácia de remar contra a maré, de se expor, em nome de valores nos quais acreditava e que sempre defendeu. A tese da metafísica da criação, de que o artista é o principal intérprete, é e será um momento maior da nossa cultura filosófica e artística.

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

I — Fontes:

- Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM, 1983 (ed. citada no texto);
Da Pintura Antiga, Porto, Renascença Portuguesa, 1918; nova ed. em 1930; ed. castelhana de Manuel Denis (1563), Madrid, ed. E. Tormo, 1921; ed. de J. Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1985 [nesta última edição os tratados são publicados separados: *Da Pintura Antiga* (parte I), Lisboa, Horizonte, 1984; *Diálogos de Roma* (parte II), Lisboa, Horizonte, 1984].
- De aetatibus mundi imagines (Livro das Idades)*, ed. fac-similada com estudo de Jorge Segurado, Lisboa, INCM, 1983.
- Do Tirar pelo Natural*, Lisboa, Horizonte, 1984].
- Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, Lisboa, Horizonte, 1984.
- Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Horizonte, 1985.
- Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, Pintor Português (1539-1540)*, Madrid, Universidade de Madrid, 1940, ed. fac-similada do códice do Escorial, ed. de E. Tormo (ed. citada); *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, Lisboa, Horizonte, 1989.
- FICINO, Marsilio, *Teologia Platónica*, Bologna, ed. Zanichelli, 1965, vol. II (ed. bilingue).

Leonard de Vinci par lui-même, org. André Chastel, Paris, ed. Nagel, 1952.

MIRANDOLA, Giovanni Pico della, *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, Lisboa, Edições 70, 1989 (ed. bilingue).

II — Comentadores:

ALVES, José da Felicidade, *Introdução ao Estudo da Obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, Horizonte, 1986.

CASTRO, Abade de, *Resumo Histórico da Vida de Francisco de Holanda*, Lisboa, 1869.

DESWARTE, Sylvie, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, INCM, 1987.

—, *Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda*, Paris, F. C. Gulbenkian, 1974.

SEGURADO, Jorge, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, Ed. Excelsior, 1970.

SERRÃO, Adriana Veríssimo, «*Metafísica da ideia e poética da criação em Francisco de Holanda*», in *História do Pensamento Filosófico Português*, II, Lisboa, Caminho, 2001.

VILELA, José Sticchini, *Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa, ICALP, 1982.

III — Bibliografia complementar:

CHASTEL, André, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, Ed. Droz, 1996, 3.^a ed.

GARIN, Eugenio, *O Renascimento. História de uma Revolução Cultural*, Porto, Tellos, s. d.

—, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954.

KRISTELLER, P. Oskar, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Ed. Sansoni, 1953.

ÍNDICE

Introdução	3
Cap. I — Vida	4
Cap. II — O Renascimento italiano	12
Cap. III — A influência de Marsilio Ficino sobre a arte	21
Cap. IV — O renascentismo de Francisco de Holanda ...	30
Cap. V — A obra	32
<i>Da Pintura Antiga</i> (1548)	32
<i>Do Tirar pelo Natural</i> (1549).....	52
<i>De Quanto Serve a Ciência do Desenho</i> (1571)	61
<i>Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa</i> (1571)	69
<i>Álbum dos Desenhos das Antigualhas</i> (1540)	74
<i>De aetatibus mundi imagines</i> (1547)	77
Conclusão	85
Bibliografia essencial	89

Colecção Essencial

Últimas obras publicadas:

61. SAMPAIO (BRUNO)
Joaquim Domingues
62. O CANCIONEIRO NARRATIVO TRADICIONAL
Carlos Nogueira
63. MARTINHO DE MENDONÇA
Luís Manuel A. V. Bernardo
64. OLIVEIRA MARTINS
Guilherme d'Oliveira Martins
65. MIGUEL TORGA
Isabel Vaz Ponce de Leão
66. ALMADA NEGREIROS
José-Augusto França
67. EDUARDO LOURENÇO
Miguel Real
68. D. ANTÓNIO FERREIRA GOMES
Arnaldo de Pinho
69. MOUZINHO DA SILVEIRA
A. do Carmo Reis
70. O TEATRO LUSO-BRASILEIRO
Duarte Ivo Cruz
71. A LITERATURA DE CORDEL PORTUGUESA
Carlos Nogueira
72. SÍLVIO LIMA
Carlos Leone
73. WENCESLAU DE MORAES
Ana Paula Laborinho

74. AMADEO DE SOUZA-CARDOSO
José-Augusto França
75. ADOLFO CASAIS MONTEIRO
Carlos Leone
76. JAIME SALAZAR SAMPAIO
Duarte Ivo Cruz
77. ESTRANGEIRADOS NO SÉCULO XX
Carlos Leone
78. FILOSOFIA POLÍTICA MEDIEVAL
Paulo Ferreira da Cunha
79. RAFAEL BORDALO PINHEIRO
José-Augusto França
80. D. JOÃO DA CÂMARA
Luiz Francisco Rebello
81. FRANCISCO DE HOLANDA
Maria de Lourdes Sirgado Ganho

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de 800 exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Janeiro de dois mil e seis.

ED. 1012461
ISBN 972-27-1450-3

DEP. LEGAL N.º 237 227/06

ISBN 972-27-1450-3



9 789722 714501