

O HUMANISMO EM PORTUGAL E A SUA INFLUÊNCIA NA FORMAÇÃO DE FRANCISCO DE HOLANDA

Rogéria Olimpio dos Santos¹

Resumo

Francisco de Holanda é considerado um dos maiores expoentes teóricos do Maneirismo em Portugal. Tido por alguns como autodidata, uma vez que não existem referências a qualquer tipo de ligação de sua parte com as oficinas portuguesas do século XVI, apresenta em seus tratados de arte uma erudição que só se explica através das relações estabelecidas por ele no período em que viveu na cidade de Évora junto à corte portuguesa e sedimentadas posteriormente durante os dezoito meses que passou em viagem à Itália para estudar a arte da pintura a serviço do rei D. João III.

Palavras-chaves: Humanismo; Maneirismo; Francisco de Holanda.

O alvorecer do século XVI encontrou Portugal numa situação muito confortável para seus soberanos. D. João II, que assumiu o poder após a morte de D. Afonso V em 1481 iniciou neste mesmo ano a instalação das cortes em várias cidades do país com o objetivo de defender a centralização do poder. Diogo Cão atingiu a costa ocidental da África em 1483 e descobriu a foz do rio Zaire. No ano seguinte João Afonso de Aveiro chegou ao interior do continente africano. Ciente da importância que Portugal estava adquirindo junto às outras cortes européias e desejoso de marcar definitivamente seu nome na história do país, D. João II opta em 1485 por alterar as armas reais do escudo de Portugal. Esta e outras ações destinadas a recriar a imagem do rei – como o novo modelo das moedas – podem ser entendidas como uma forma de inserção de Portugal neste ambiente moderno no qual se encontrava a Europa neste momento². Durante o seu reinado Cristóvão

¹ Mestranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora desenvolve pesquisa sobre Francisco de Holanda e a Arte da Pintura. Graduada em História pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora e em Educação Artística pela Universidade Federal de Juiz de Fora atua como professora de Artes da rede pública do Estado do Rio de Janeiro.

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

Colombo chega às Américas e Bartolomeu Dias dobra o Cabo das Tormentas abrindo perspectivas sem tamanho para o expansionismo português. É também durante o seu reinado que, com a aquiescência do poder papal, o mundo é dividido entre Portugal e Espanha através do Tratado de Tordesilhas.

D. João II apresentava um gosto artístico que Pereira define como vanguardista, pois permite a convivência do “vernacularismo português quatrocentista e a sua cultura gótica – claramente maioritária – com influências italianizantes e com os novos contributos flamengos, enquanto nas letras se poderá falar já de um contexto pré-humanista”³. Essas influências advindas da Itália não atingem porém, profundamente, o território português. São influências pontuais, passíveis de serem percebidas em um enriquecimento da iconografia religiosa mas incapazes de alterar a estética gótica, ainda forte no país. Pereira afirma que era evidente um certo gosto florentino na corte de D. João II, e isso ocorreu em função da associação da monarquia lusa com mercadores italianos influentes. Essa associação possibilitou a intermediação de contratos com artistas italianos como por exemplo o do escultor Jerônimo Sernigi Sansovino que vindo de Florença permaneceu nove anos em Portugal desenvolvendo atividades ‘ecléticas’ que incluíam desde o traçado de túmulos até trabalhos de engenharia – a coroa neste período interessava-se por desenvolvimentos técnicos nesta área⁴.

Quando D. João II morreu em 1495, D. Manuel, seu primo, assumiu o trono – este havia sido deixado a ele em testamento por D. João II – e deu continuidade ao projeto de seu antecessor com relação à mudança da imagem de Portugal. Como assumiu o trono por via indireta e não por uma sucessão dinástica, D. Manuel criou uma verdadeira mitografia em torno do seu nome, mostrando-se empenhado em legitimar seu poder e ao que Pereira define como “refundação da dinastia de Avis em termos simbólicos e figurativos”⁵. Como D. João II, buscou a unificação do reino criando uma identidade que fosse partilhada por todos mas, principalmente, uma identidade baseada numa multiplicidade de suportes de representação primeiro de si mesmo e em seguida do poder centralizador de que era portador. Deste empreendimento resultou toda uma série de símbolos agregados aos diversos documentos da coroa e outras iniciativas reais. Por este motivo, a iluminura foi uma

³ PEREIRA, Paulo. A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d. p. 375.

⁴ PEREIRA, Op. Cit., p. 376.

⁵ Idem. s/d, p. 377.

das artes mais desenvolvidas no período manuelino, apesar de ser ainda influenciada pela estética nórdica e flamenga, representada por exemplo pelo trabalho de estrangeiros como Antônio de Holanda.

Antônio de Holanda, pai de Francisco de Holanda, nasceu por volta de 1480. Existem controvérsias no que diz respeito à sua origem. Alves⁶ afirma que não se sabe ao certo se teria nascido na Holanda ou se era descendente de holandeses já radicados em Portugal. Serrão⁷ no entanto, diz que Antônio de Holanda era oriundo do norte da Europa, se instalou em Portugal por volta de 1510 e faleceu neste país em 1557. Estudou na Itália, onde fez uma série de desenhos os quais, juntamente com outros de Rafael e Giovanni Francesco, formaram uma coleção encomendada pelo Papa Leão X em Flandres⁸.

Possuía um estilo ‘aflamengado e goticizante’ e era especialista em “empreitadas de luxo, com precisos objectivos cartográficos”⁹, sendo a ele atribuída a iluminação do *Atlas Miller* de Lopo Homem-Pedro e Jorge Reinel. Serrão descreve este atlas como

[...] esplendorosa obra cartográfica, um dos mais valiosos atlas da cartografia mundial do tempo dos Descobrimientos, integra representações luxuriosas da fauna, da flora e dos costumes dos povos e regiões contactadas, seguindo um vasto programa naturalista *d’après nature* que, pesem os goticismos, revela uma sólida base de informações do artista.¹⁰

Segundo Vilela¹¹, não é possível traçar uma linha de continuidade entre a obra de Antônio e de Francisco de Holanda, apesar de ser inegável a colaboração de Francisco na atividade de seu pai como rei de armas. Serrão também lembra que em seu livro *De Quanto serve a ciência do Desenho*, Francisco de Holanda afirma ter colaborado com o pai na execução de um mapa da África encomendado pelo

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

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

⁸ ALVES, Op. Cit., p. 127.

⁹ SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)**. Lisboa: Presença, 2001, p. 94.

¹⁰ SERRÃO, Op. Cit., p. 93-94.

¹¹ VILELA, 2009, P. 7.

embaixador de Portugal em Roma, D. Martinho de Portugal¹². Além disso, Francisco o coloca como o primeiro dos grandes iluminadores existentes na Europa no seu tempo.

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

Era tão obcecado pela representação da esfera armilar – ou esfera dos matemáticos, conferida a ele por D. João II – e da Cruz de Cristo – símbolo da Ordem de Cristo, da qual D. João II fez dele governador – nas documentações importantes emitidas por ele, que essas representações, assim como a inclusão destes mesmos símbolos nas edificações patrocinadas por ele, a difusão de uma variante portuguesa do gótico tardio e a implantação dos pelourinhos – símbolos de soberania a cargo do poder municipal –, contribuíram para unificar a paisagem artística e monumental portuguesa, dando origem ao que ficou conhecido como estilo manuelino¹³.

Segundo Pereira, juntamente com o que ainda existia das tradicionais escolas regionais góticas, Portugal demonstrava “uma preferência pelas importações de peças de origem nórdica, flamenga e alemã”¹⁴ e essas encomendas eram feitas a partir de Lisboa, Coimbra, Braga, Viseu ou Évora – principais centros políticos e religiosos. Este autor comenta ainda que a arte portuguesa durante o “último quartel do século XV, encontrava-se polarizada em torno de projectos de grande escala ou de regiões determinadas pela força produtiva e pela implantação de burgos importantes”. A arquitetura ocupava então o lugar de destaque nos grandes empreendimentos e o gótico flamejante ainda era o principal estilo trabalhado e

¹² SERRÃO, Idem, p. 94.

¹³ PEREIRA, Paulo. A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In: MATTOSO, José (org).

História de Portugal. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d., p. 377-378.

¹⁴ PEREIRA, Op. Cit., p. 383.

continuado em oficinas como o grande estaleiro da Batalha. Em meados porém deste mesmo século, construções despojadas, limpas, austeras, começaram a pontear em solo lusitano, influenciadas de acordo com Pereira por uma “nova moral religiosas e social, de tendência franciscana ou neocisterciense”¹⁵.

A transição do goticismo tardio para o modelo mais classicizante ocorreu gradativamente no transcurso dos 30 primeiros anos do século XVI e, este fenômeno pode ser mais bem percebido nas parcerias estabelecidas nos *ateliers* dos artistas que durante este período se povoaram de colaboradores e discípulos. Desta forma pode-se dizer que a entrada efetiva do Renascimento no cenário português fez-se de forma experimental e isolada, num contexto em que a arte portuguesa transitava entre o periferismo e a fuga a esse periferismo, percebidos através da presença concomitante de estilos distintos como o “manuelino”, o “estilo chão” e o Renascimento ou o maneirismo teórico de Francisco de Holanda¹⁶.

Segundo Mendes, os primeiros sintomas da mudança que fará Portugal participar do Renascimento europeu podem ser percebidos já na transição do século XV para o XVI. Este autor observa no entanto, que os fatores que propiciarão tal inserção são de duas ordens distintas. O primeiro refere-se ao estudo das letras, dos *studia humanitatis*, “ou ideal de uma formação literária adquirida mediante a leitura, o comentário e a imitação dos grandes autores greco-latinos”¹⁷. O segundo conjunto de fatores, responsável pela inserção de Portugal no Renascimento europeu, está ligado ao domínio da relação do homem com a Natureza e o Cosmos, possível pela expansão marítima. Neste caso, a experiência pessoal passa a ser a autoridade suprema ou pelo menos a instância válida para se comprovar o legado científico e cultural transmitido pelos antigos. A afirmação da individualidade do homem surgida com tal proposta produz segundo Mendes, efeitos “demolidores para a sabedoria consagrada, quer a medieva quer a clássica”. A experiência dos portugueses envolvidos nas explorações, colocava por terra uma série de questões tidas como verdades absolutas por esta sabedoria clássica e Mendes cita entre as ‘verdades’ desmentidas, a inabitabilidade da zona tórrida, a incomunicabilidade dos oceanos e

¹⁵ Idem, p. 373-374.

¹⁶ Idem, p. 388.

¹⁷ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d., p. 333.

a inexistência dos antípodas. Tal situação contribuiu para demonstrar “a capacidade do homem de dominar o Mundo e devassar os mistérios da Natureza”¹⁸.

Este humanismo baseado na experiência humana, na mudança da relação do homem com o Mundo, não procura simplesmente a imitação dos antigos. Ao contrário, se volta para o futuro e fundamenta o antropocentrismo típico do humanismo. Segundo Mendes estes fatores confluem no sentido de um humanismo,

[...] um humanismo global, se se considerar que apontam convergentemente para valores que têm no homem a sua centralidade; vários humanismos, com tónicas diferentes, se se enfocar os diversos ângulos de incidência desses valores.¹⁹

Mas esses humanismos, apesar de convergirem em direção aos valores centrados no homem, afastam-se na diretriz que os fundamentam. O humanismo prático, que valoriza a experiência empírica, proclama a superioridade dos modernos sobre os antigos demonstrando uma visão de progresso voltada para o futuro. Já o humanismo histórico-filológico-retórico demonstra uma ‘modernidade’ em comparação com o período medieval, porém se fixa “à concepção tradicional de que o saber não se produz, antes se acha depositado no reduzido continente de uns escassos livros, donde há que resgatá-lo”²⁰.

Ainda segundo Mendes, este humanismo histórico-filológico-retórico, no contexto da década de 30 do século XVI, era algo indissociável da figura de Erasmo de Roterdã. Neste período, principalmente nos Países Baixos, na Alemanha meridional e na França, a adesão de diversos e importantes intelectuais às idéias de Erasmo comprovava o seu prestígio. Mendes explica que sua doutrina

[...] associava as técnicas e conteúdos do património humanístico – o método histórico-filológico e a defesa das belas-letas contra os esquemas e processos da escolástica – com as aspirações de um cristianismo espiritual, ético e evangélico.²¹

¹⁸ MENDES, Op. Cit., p. 337.

¹⁹ Idem, p. 333.

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

²¹ MENDES, Op. Cit., p. 338.

Erasmus de Roterdã acreditava em um cristianismo puro, sem a necessidade de tantas fórmulas exteriores que só contribuem para afastar o crente da fé. Bataillon²² comenta que Erasmo pregava o livre acesso de todos os cristãos às escrituras. Estas deveriam ser entendidas como um alimento que todos poderiam consumir, e , para tanto bastaria que se tivesse o coração puro e cheio de fé. O Evangelho deveria ser lido e cantada por todos, mulheres, lavradores, tecelões, viajantes. Entendia o verdadeiro teólogo como aquele que, limpo de toda impureza começa a viver a vida dos anjos e não somente aquele que disserta sobre a sabedoria dos anjos. Para que o mundo se fizesse realmente cristão, não eram necessárias especulações de espécie alguma, mas sim que a mensagem do Cristo fosse recordada sem cessar pelos pregadores em seus sermões, pelos mestres nas escolas e que inspirassem a conduta dos príncipes. Quando Erasmo condena a ação dos teólogos da Igreja e dos padres enquanto praticantes de um monopólio do cristianismo puro, torna muito difícil a sua aceitação nos círculos mais ortodoxos da Igreja Católica, principalmente num momento em que esta se empenhava em combater a doutrina de Martinho Lutero. Neste momento da história européia, qualquer abrandamento na aplicação dos cânones da Igreja poderia ser considerado não somente uma falta de zelo para com a fé mas principalmente uma traição à Igreja. Este o motivo pelo qual o erasmismo em Portugal e até mesmo Espanha foi combatido em diversos círculos humanistas.

Se as navegações foram responsáveis pela instituição em Portugal de um humanismo de caráter prático, foi a resposta econômica obtida com essas navegações que contribuíram para que aportassem em Portugal diversos humanistas provenientes da Itália. A influência do humanismo italiano em Portugal pode ser percebida de forma ainda restrita durante o reinado de D. Afonso V. Em meados do século XV, Mateus Pisano e Justo Baldino fixaram-se na corte encarregados de traduzir para o latim a história da conquista de Ceuta e as crônicas dos reis de Portugal.

Quem no entanto deixou mais definida sua presença em solo luso foi o siciliano Cataldo Sículo que, convidado por D. João II exerceu o magistério em

²² BATAILLON, Marcel. **Erasmus y España**: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 75.

Portugal chegando nestas terras por volta de 1485. Mendes²³ cita entre seus alunos D. Jorge, filho bastardo do rei; o herdeiro D. Afonso e o fidalgo D. Pedro de Meneses que teria se destacado pela precocidade nos estudos recitando uma oração de sapiência aos dezessete anos perante o Estudo Geral (Universidade) de Lisboa. O estudo das letras permitia ao homem a elevação da condição da barbárie, o rompimento com o classicismo medievo e a incorporação do ideário humanista no clássico. A gramática era entendida como “a chave para a reforma cultural e moral do homem”.

Outro personagem importante de que se tem notícia é o poeta Angelo Poliziano. Segundo Curto²⁴, D. João II recebeu uma proposta deste poeta do círculo dos Médici em Florença, de escrever em verso uma obra destinada a exaltar as façanhas e empreendimentos deste soberano, entendendo como elemento principal nestas ‘façanhas’, as navegações.

Em 1515, D. Manuel enviou uma embaixada à Corte do Papa Leão X. Fazia parte desta embaixada o bispo português D. Miguel da Silva que viajou como primeiro embaixador. Conviveu em Roma com diversas figuras do humanismo e foi nesse contexto que conviveu com diversas figuras do humanismo entre as quais Baldassare Castiglione que futuramente lhe dedicou seu livro *Il Perfetto Cortegiano*, considerado um livro fundamental para a cultura renascentista. Conheceu Rafael e Ticiano, freqüentou os círculos intelectuais dos Médici e dos Farnese. D. Miguel da Silva permaneceu em Roma dez anos e, ao voltar a Portugal em 1525, sentiu-se “naturalmente deslocado num ambiente onde prevaleciam valores ainda cavaleirescos e de onde o sentido humanista e antiquizante da cultura renascentista ensaiava os seus primeiros passos”²⁵.

Mendes²⁶ recorda que a virada para o século XVI – em especial o triênio 1500-1502 – assistiu ao nascimento de figuras destacadas para o panorama intelectual de Portugal, como André de Resende, D. João de Castro, Garcia de Orta, Pedro Nunes, Damião de Góis, André de Gouveia e de D. João III.

²³ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 333-334.

²⁴ CURTO, Diogo Ramada. Língua e Memória. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 326.

²⁵ PEREIRA, Paulo. A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d., p. 387.

²⁶ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d, p. 341.

D. João III assumiu o trono em 1521 e empreendeu um processo de modernização de Portugal durante o século XVI, que buscava a instituição de novos focos de cultura no país. Esbarrou porém na escassez de recursos humanos existentes em Portugal. Para resolver tal problema, D. João III investiu na formação de portugueses no exterior e na busca de professores estrangeiros dispostos a lecionar em Portugal. Em 1527 iniciou o envio de alunos bolsistas à França e, durante o período que compreendeu o início desta prática e o ano de 1547 – fundação do Colégio das Artes de Coimbra, a vida cultural portuguesa deslocou-se, segundo Mendes, para o campo do humanismo histórico-filológico.

André de Resende foi um dos humanistas que se destacaram na primeira metade do século XVI, apesar de contar entre aqueles que seguiam o sábio de Roterdã. Quando retornou a Évora, sua cidade natal, após os seus estudos foi recebido pela corte de forma entusiástica. Trazia um poema recente exaltando calorosamente a figura de Erasmo de Roterdã chamado *Erasmi encomium* editado em Basileia no ano de 1531. Não conheceu Erasmo pessoalmente. Iniciou-se na gramática latina com Estêvão Cavaleiro e posteriormente ouviu Nebrija nas Universidades de Alcalá de Henares e de Salamanca. Dirigiu-se depois aos Países Baixos alternando sua estadia em Lovaina com idas freqüentes a Paris. Por causa das relações construídas nestas viagens foi incumbido por D. João III de ir a Salamanca e trazer o flamengo Nicolau Clenardo – já seu amigo – para ser preceptor do infante D. Henrique, futuro cardeal e àquela época, contando a idade de 21 anos, arcebispo de Braga²⁷.

Por suas viagens, Resende deu-se conta do abismo existente entre as realidades culturais do restante da Europa e de Portugal e por este motivo propôs um programa pedagógico com o objetivo de integrar Portugal no ritmo europeu do movimento humanista. Este programa, inspirado no espanhol Nebrija, pregava o estudo das letras, o que pressupunha a promoção de “um tipo social novo, o homem educado, que mesmo sendo plebeu, se nobilita pelo saber, ao passo que a ignorância degrada o tipo social arcaico, o homem de armas”²⁸. A formação intelectual seria então superior ao privilégio de nascimento. Pregava a conciliação entre a cultura cristã e a cultura profana, acreditando que “a lição que sobre o

²⁷ MENDES, António Rosa. A vida cultural. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d., p. 341.

²⁸ MENDES, Op. Cit., pp. 342-343.

homem, a vida e a virtude nos legaram os autores pagãos é perfeitamente incorporável no cristianismo”²⁹. Mendes acredita que sua influência foi importante para que D. João III consolidasse a resolução e a urgência de reformar a universidade de Coimbra. Segundo este autor, D. João III é responsável pelo que ele chama de fenômeno de investimento quantitativo e qualitativo na cultura.

A modernização do aparelho cultural respondia, aliás, e a um tempo, a solicitações que se prendiam com a necessidade de acertar o passo pelo da Europa evoluída e com as exigências do processo de concentração, racionalização e secularização do Poder – portanto, da própria construção do Estado moderno.³⁰

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

Nicolau Clenardo nasceu em Diest no Brabante em 5 de dezembro de 1493 ou 1494. Estudou Teologia em Lovaina onde se licenciou em 1519. Aprendeu grego, latim e hebraico e após terminar seus estudos começou a ensinar o hebreu e logo após o grego. Apesar de ter sido criticado por muitos que achavam que o ofício de ensinar o rebaixava em sua dignidade de teólogo, Clenardo nunca mais deixou de ensinar, dedicando sua vida ao ensino dos idiomas que dominava e do aprendizado da língua árabe. Paralelamente ao ofício de professor, dedicou-se à confecção de ensaios gramaticais. Em 1529, publicou sua *Gramática* hebraica, em 1530 *Institutiones in linguam graecam* e em 1531 *Meditationes graecanicae*³¹.

Seu método de ensino e seus livros lhe deram fama e a universidade de Lovaina era o ambiente propício para que suas idéias florescessem. Os professores que ali lecionavam alcançaram fama além das fronteiras e dos muros da universidade. Nesta instituição lecionaram Campense, Conrado Goclénio, Rutgero Réscio e Pedro Nónio. Estrangeiros de diversas origens buscavam ali complementar sua instrução, e, entre estes se encontrava em 1529 o português André de Resende que estudou hebreu com Clenardo. Iniciou-se desta forma uma amizade que se estreitaria no período em que Clenardo viveu na cidade de Évora. Outro português que se fixou em Lovaina por algum tempo foi Damião de Goes, no entanto isto

²⁹ Idem, p. 343.

³⁰ Ibidem, p. 338.

³¹ CERREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, pp. 27 e 28.

ocorre quando Clenardo já não se encontrava mais nesta cidade – em 1531 Clenardo deixou a Lovaina e mudou-se para a Espanha –, no entanto, isto não impediu que Damião estabelecesse vínculos de amizade tanto com os professores da universidade quanto com Clenardo³².

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

Por esta época diversos portugueses ocupavam lugar de honra na Universidade de Paris. “El-rei de Portugal dava bôlsas de estudo a numerosos estudantes portugueses, e tinha sob sua protecção o afamado colégio de Santa Bárbara, – uma espécie de *residência de estudantes portugueses em Paris*”³³. No período em que Clenardo esteve em Paris, André de Resende a pedido de D. Fernando Colombo, convidou Clenardo para auxiliá-lo na organização e nos estudos da biblioteca que estava fundando em Sevilha. Clenardo se comprometeu com D. Fernando por três anos, e partiu para a Espanha em outubro de 1531 acompanhado deste último e de João Vaseu. Ao chegar contudo à Espanha, o Bispo de Córdova, D. João de Toledo, convenceu D. Fernando a rescindir o contrato com Clenardo para que este pudesse ser encarregado da educação do seu sobrinho Luís de Toledo, filho do vice-rei de Nápoles³⁴.

Clenardo viveu em Salamanca por aproximadamente 2 anos. Ali conviveu entre outros com Fernando Nunes – arabista e professor de grego; Francisco Castelus – “frade franciscano, pregador famoso, teólogo ilustre e humanista distinto” (CEREJEIRA, 1929, p. 45); Francisco Vitória – teólogo; João Martinho Siliceu – teólogo, preceptor de Filipe II. Quando seu discípulo Luís de Toledo partiu, abriu um curso privado de grego. A Universidade ofereceu-lhe uma cadeira de grego e latim e em 5 de novembro de 1533 ele começou a ensinar. No entanto não se adaptou às regras rígidas de etiqueta e postura pedagógica da Universidade de Salamanca. Em

³² CEREJEIRA, Op. Cit., p. 30.

³³ Idem, p 36.

³⁴ CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, pp. 40-43.

uma carta escrita a seu amigo Látomo quando já se encontrava em Évora, Glenardo lhe contou a sucessão de acontecimentos pelos quais passou desde sua chegada à Espanha, narrando tanto os costumes espanhóis e portugueses, como as atividades exercidas por ele nestas terras. Dizia ser inimigo do tumulto e suspirar pela solidão, e que não se adaptou aos costumes de Salamanca³⁵.

Lá, com efeito, carecia de viver em face do público, e todos os dias fingir ou travar com uma quantidade de pessoas essa espécie de amizade vulgar, que consiste em mútuos cumprimentos, começa com o tirar do chapéu e acaba para sempre à mais leve omissão da etiqueta ¿Que quereis? sou muito estúpido e velho de mais para mudar agora.³⁶

Foi neste estado de espírito que André de Resende o encontrou quando o procurou em nome de D. João III oferecendo-lhe 100 mil reais para ensinar latim ao Infante D. Henrique. Inicialmente Glenardo quis rejeitar a proposta, por não se achar em condições de viver num ambiente de corte, mas convencido por seus amigos Resende e Marcos Teyninger, transferiu-se para Évora em 1533. Lá, foi muito bem recebido por D. João III e D. Catarina. Sua preocupação com a corte esvaneceu-se rapidamente³⁷. Segundo Cerejeira,

A côrte portuguesa agradou-lhe. Apesar da sua alta gerarquia, notou êle, os filhos de D. Manuel pouco venciam em ostentação aos plebeus: o seu acolhimento era simples e quente. Nada os pôde desviar do estudo das letras, nem o seu elevado nascimento nem as riquezas. Os bons estudos floresciam na côrte com a maior honra. Abundavam os homens eminentes, doutos nas línguas grega e latina; nem em Salamanca, a sábia cidade, se encontraria quem as falasse tão desembaraçadamente.³⁸

De início dividiu uma residência com Nicolau Chanterene, em frente à de João Petit – doutor de Paris, arcebispo da Sé de Évora, feito bispo de Cabo Verde por D. João III – e era na casa deste que fazia suas refeições. Durante as refeições liam o Antigo

³⁵ CEREJEIRA, Op. Cit., pp. 46-47

³⁶ Idem, p.269.

³⁷ CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, pp. 49-61).

³⁸ CEREJEIRA, Op. Cit., p. 62

Testamento em hebreu ou o Novo em grego. No entanto, como as conversações prolongavam-se com frequência e alguns temas tratados o desgostavam optou por montar uma casa para si. Vivia à parte da vida ruidosa da corte. Os raros e cultos amigos que frequentavam sua casa – André de Resende; Jorge Coelho, erudito eclesiástico, secretário do Infante D. Henrique; João Petit; D. Francisco de Melo, discípulo da Universidade de Paris, reitor da Universidade de Lisboa, conselheiro del-rei e mestre de matemática dos filhos de D. Manuel; e os médicos Francisco Giraltes e Antônio Filipe – discutiam com ele os principais problemas do Renascimento – questões de grego e latim, as obras de Erasmo, o ensino das línguas. Francisco Giraltes era conhecedor da obra do grego Galeno, foi ele quem tratou Clenardo quando este esteve doente. Já Antônio Filipe estudava o árabe Avicena e possuía alguns livros arábicos, o que muito interessava a Clenardo ³⁹.

Viveu em Évora até fins de julho de 1537. Sonhava com a instauração do ensino do árabe na Europa. Em 1535 começou a escrever uma gramática arábica e um dicionário que não chegaram a ser editados. Sua paixão por esse idioma fez com que ele fosse abandonado por D. Henrique alguns anos mais tarde, quando já não era mais seu professor. Acreditava que o conhecimento deste idioma permitiria a conversão dos muçulmanos ao cristianismo, pois seriam convencidos do erro em que se encontravam através de sua própria cultura. Com este objetivo, estudava o Alcorão e chegou a se mudar durante um período para o Marrocos depois de estagiar algum tempo por motivos diversos em Coimbra, Braga, Sevilha e Granada. Suas relações com judeus e mouros em Marrocos o perderam em Portugal ⁴⁰. Mas ainda tinha esperança de conquistar o imperador Carlos V às suas idéias. “Êle traduziria para árabe tratádos polémicos contra o islamismo, convencendo de êrro os fieis do Islam, que dos cristão só sabiam que os queimavam...” ⁴¹ A 17 de janeiro de 1542 escreveu ao imperador uma carta solicitando-lhe que “fossem-lhe entregues os livros árabes que a inquisição inutilmente queimava: êle converteria em outros tantos argumentos da Fé esses livros, que só serviam para pasto das chamas” ⁴². Sem obter a resposta faleceu em 1542 sendo enterrado em Alhambra sem retornar à sua “doce Lovaina” e longe de Portugal, sua segunda pátria.

³⁹ Idem, pp. 66-74

⁴⁰ CEREJEIRA, M. Gonçalves. **Clenardo**. Coimbra: Coimbra, 1926, pp. 80-137).

⁴¹ CEREJEIRA, Op. Cit., p. 130.

⁴² Idem, p. 140.

Do reinado de D. Afonso V até as primeiras décadas do século XVI, Évora abrigou a corte portuguesa. Seguindo os passos da corte, os principais fidalgos do reino transferiram-se para essa cidade, fazendo com que lá florescesse uma rica produção artística e uma intensa atividade literária influenciada pelo pensamento humanista. Vilela comenta a presença entre 1533 e 1540 nesta cidade, de Nicolau Chanterene e menciona também Clenardo, João Petit, João Vazeu e André de Rezende – este último abriu por volta de 1533 uma “Escola Pública de Letras Humanas. Afirma ainda, que a presença de fidalgos como D. Francisco de Melo, Pedro Margalho, Pedro Sanches – Comendador da Esgueira, Jorge Coelho, Manuel da Costa e António Pinheiro, fizeram da década de 30 do século XVI, um “período particularmente importante da história da cidade” (Vilela, 2009, p. 9). Deswarte⁴³ comenta que foi graças à educação humanística instituída na corte eborense por D. João III, que contava com professores como Clenardo e André de Resende; humanistas como Pedro Nunes – incumbido posteriormente da tradução de Vitruvio –, D. Martinho de Portugal e D. Miguel da Silva, que Francisco de Holanda se preparou para a viagem a Roma. Cada um ao seu modo contribuiu para a consolidação da cultura humanista e pela importação do modelo italiano classicizante em solo português.

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

[...] a extensão do movimento literário venerado da antiguidade, vivificando o ambiente humanista que o mundo latino respirava; as relações políticas, sociais e religiosas com a Itália; o desenvolvimento das riquezas e da vida cortesã; a vinda de artistas italianos e a ida de artistas peninsulares a Itália. Podemos acrescentar à menção dos italianos, aventureiros ou contratados, a

⁴³ “Grazie all’educazione ricevuta intorno al 1530 ad Évora, alla corte del re D. João III – dove insegnavano umanisti di statura internazionale quali Clenardo, André de Resende, professore accreditato presso il Cardinale Infante, o uomini di scienza come il cosmografo Pedro Nunes, futuro traduttore di Vitruvio – e grazie anche a D. Martinho de Portugal e, soprattutto, a D. Miguel da Silva che erano stati ambasciatori a Roma, ma anche ad altri portoghesi formati in Italia quali Luís Teixeira, Francisco de Holanda riuscì poi a mettere pienamente a profitto quel poco tempo passato in Italia e a Roma” In: DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell’arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **Il Portogallo**. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001, p. 361.

dos artistas franceses e espanhóis, já educados ou praticantes nos novos estilos, que entre nós estiveram em maioria na execução das obras renascentistas dos primeiros tempos.⁴⁴

Por essa diversidade de fontes e de orientações, a definição de uma data de entrada oficial da arte renascentista em Portugal torna-se difícil. Com relação ao intercâmbio de artistas, Vilela comenta que neste período Pero d'Evora, Simão o Português, Afonso Castro e Eduardo o Português trabalharam na Flandres, enquanto Vitor Vizeti, Roëlf Van Velpen, além de outros artistas flamengos que se limitaram a curtas estadias, trabalharam em Portugal. Seria por esta porta, e não diretamente da Itália que a pintura do Renascimento teria entrado em Portugal. Somente com o início da política de alunos bolsistas, empreendida por D. João III se sentiria o impacto direto da influência italiana⁴⁵.

O Renascimento enquanto fenômeno cultural e ideológico italiano, fundamentado na cultura clássica e difundido pelo humanismo se expandiu de forma desigual no tempo e no espaço e, a cultura artística portuguesa ainda arraigada ao Gótico internacional e aos modelos nórdicos, recebeu tardiamente as influências renascentistas. O pensamento humanista floresceu em círculos restritos, e a atividade artística resistiu à mudança de valores⁴⁶. Vilela lembra também que as primeiras obras efetuadas neste estilo clássico por arquitetos portugueses, como por exemplo a Igreja da Graça em Évora, apresentam uma estética mais maneirista do que clássica⁴⁷.

Para Serrão, o Maneirismo assinala

[...] a mais radical *ruptura* que a História de Arte já experimentou ao assumir-se em processo de rebelião deliberada contra as estruturas humanísticas que o Alto Renascimento havia organizado, e ao

⁴⁴ (Vergílio Correia, *Arte: o século XVI*, p. 478, In: VILELA, José Stichini. **Francisco de Holanda**: vida, pensamento e obra. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2009, p. 13.

⁴⁵ VILELA, José Stichini. **Francisco de Holanda**: vida, pensamento e obra. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2009, p. 16.

⁴⁶ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 32.

⁴⁷ VILELA, José Stichini. **Francisco de Holanda**: vida, pensamento e obra. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2009, p. 13.

acentuar – pela primeira vez – uma consciente desarticulação do código clássico legado pelos mestres renascentistas.⁴⁸

Já Silva o define como

Tendência artística do século XVI, de raiz italiana e difundida depois na Europa transalpina, que inicialmente se desenvolveu a par do Gótico Tardio e das convenções renascentistas diluindo-se gradualmente no âmbito da arte barroca. (1996, p. 21).

Durante muito tempo o Maneirismo foi entendido enquanto uma degenerescência do Renascimento. Somente no século XX com os estudos desenvolvidos principalmente por Dvorák, o Maneirismo foi reabilitado, apesar de permanecer ainda os questionamentos com relação ao pertencimento deste ao Renascimento ou como estilo posterior ao Alto Renascimento.

Serrão lembra porém, que é de fundamental importância para o entendimento do Maneirismo enquanto produto cultural e artístico, analisá-lo como fenômeno partícipe da complexa realidade histórica do século XVI europeu. Este período foi marcado pelo que este autor chama de ‘agudíssimas convulsões sócio-políticas’, e nestas convulsões inserem-se o saque de Roma pelas tropas do imperador Carlos V em 1527, e a matança ocorrida na noite de S. Bartolomeu em Paris em 1572. Este também é o século da crise religiosa provocada pelos movimentos da Reforma Protestante, da Contra-Reforma católica e pelo Concílio de Trento. No campo econômico este século assiste ao surgimento do capitalismo monopolista. As novas formas de movimentação e de concentração do poder econômico e a incrementação da produção agrícola por parte dos senhores feudais provocaram uma desestabilização do quadro sócio-econômico continental em virtude do aumento dos preços, da falência dos que dependiam dos serviços da terra e as insurreições camponesas⁴⁹.

Os ideais renascentistas de serenidade perdem espaço diante do estado crítico de insegurança em que a Europa transita em busca de uma revisão radical de

⁴⁸ SERRÃO, Op. Cit., pp. 21 e 22.

⁴⁹ SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 25.

valores. Um período tão conturbado não permitia que o homem encontrasse suporte nos conceitos humanistas “de equilíbrio, de normatividade e de ordem, de conciliação entre o homem e a natureza, de confiança humanística na razão, de repousante culto da harmonia e da ‘beleza regular’”⁵⁰ que caracterizou o Renascimento.

O Maneirismo ao romper com o Renascimento, nega o sentido naturalista e clássico e assume uma postura baseada na concepção da obra artística enquanto produto intelectual e não somente imitação da natureza. Inspirado pelo platonismo florentino, o artista do maneirismo entende a ‘idea’ infundida diretamente por Deus no espírito do Criador e este é o tema central das discussões dos tratadistas de arte do período. Inserem-se neste contexto a individualização do artista, a luta pela mudança de seu estatuto na sociedade e pela sua liberdade em relação às corporações⁵¹. Serrão comenta também os aspectos ideológicos destes artistas e entre estes aspectos são sintomáticos a melancolia exacerbada que se reflete

[...] na sua profunda insatisfação, na sua instabilidade afectiva, no seu acentuado espiritualismo, nas suas neuroses e traumas – reveladora de toda uma mentalidade de crise, em que as personalidades individualizadas dos homens de cultura se debatiam e se martirizavam⁵².

Esta conjuntura fazia dos artistas do maneirismo

[...] homens atormentados por toda uma realidade que lhes é adversa, que os envolve e atrofia, contra a qual se rebelam assumindo um comportamento depressivo, lunático, neurótico, senão marginalizado [...].⁵³

Por todas essas características, a melancolia é uma das obsessões do Maneirismo e a personalidade conturbada de Michelângelo, um modelo ideal. O artista maneirista

⁵⁰ SERRÃO, Op. Cit., p. 27.

⁵¹ Idem, p. 28.

⁵² SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 29.

⁵³ SERRÃO, Op. Cit., pp. 29-30.

adota uma postura de modernidade anticlássica, antiacadêmica e antinaturalista, baseada numa “reunião de ambígua de formas antagônicas (oriundas do espiritualismo medieval, do naturalismo renascentista, dos princípios reformistas e tridentinos, etc., etc.)”⁵⁴. Mas Serrão lembra também que outras questões fazem parte do arcabouço teórico a ser discutido pelo maneirismo em Portugal como o estatuto dos artistas e das relações laborais, a ideologia da clientela, as opções iconográficas, o nível econômico das empreitadas, a cooperação oficial e as ideologias inerentes ao ato criador⁵⁵.

Vilela comenta que a difusão da cultura do Renascimento em Portugal passa principalmente pelo conhecimento de tratados de teoria artística. De particular importância é a obra de Vitruvius, considerada uma Bíblia para os artistas e teóricos do período. Vilela descreve o *De Architectura libri decem* como um livro “que se limitava a compilar fontes do período helenístico” e por este motivo não despertou muito interesse para os arquitetos romanos do império de Augusto, apesar de ter sorte diversa a partir do século V da era cristã sendo preservado e estudado nos mosteiros mas não utilizado nas obras teóricas medievais. É Leon Battista Alberti quem o utiliza como fonte do pensamento e da ação artística, fazendo dele a base do sentido de ‘romanidade’ em que se baseia o segundo Renascimento arquitetônico que tem em Bramante seu apogeu⁵⁶. O exemplar mais antigo da obra de Vitruvius de que se tem notícia em Portugal, é a edição florentina de 1522, mas em 1541 Pedro Nunes estava trabalhando numa tradução da obra. Outros tratadistas conhecidos em Portugal na época foram o próprio Alberti e Sagredo. As obras *De re aedificatoria* e *Trattato della Pittura* de Alberti eram conhecidas em Portugal no século XVI e foram traduzidas por André de Resende em 1541 a pedido de D. João III sem terem sido no entanto publicadas⁵⁷. Já *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, publicado em 1526, é considerado o primeiro livro da península ibérica de teoria estética da arquitetura com intenção de restaurar os cânones vitruvianos. São conhecidas em Portugal edições realizadas por Luís Rodrigues, impressor do rei, datadas dos anos de 1541 e 1542. Outro autor citado, e talvez

⁵⁴ Idem, p. 31.

⁵⁵ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 15.

⁵⁶ VILELA, José Stichini. **Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2009, pp. 17-18.

⁵⁷ VILELA, Op. Cit., p. 19.

introduzido em Portugal por Francisco de Holanda ao regressar da Itália é o bolonhês Sérlio. Sua obra *De Architettura* influenciou a arquitetura portuguesa do final do século XVI⁵⁸.

Serrão comenta que a par das obras inspiradas no classicismo, percebe-se em alguns círculos eruditos e aristocráticos, em especial nas cidades de Lisboa, Coimbra e Évora, “uma convicta captação de programas teóricos anti-clássicos dimanados da Itália maneirista”⁵⁹. E, um dos difusores deste processo de assimilação do maneirismo foi Francisco de Holanda.

Francisco de Holanda foi pintor, arquiteto, medalhista, desenhista, decorador e tratadista. Nasceu em Lisboa no ano de 1517. Serrão citando Jorge Segurado afirma que Holanda tem sido considerado “o impulsionador estético, a par de D. João III, do Renascimento em Portugal” mas lembra igualmente que tal parecer “é todavia merecedor de sérias reticências”, tanto pela ausência de documentação que testemunhe sua intervenção em obras do período, como por Holanda ter uma atitude estética que personifique o homem do seu tempo⁶⁰. Sylvie Deswarte⁶¹, citada por Serrão, define-o como aquele que combina um profundo estudo da antiguidade com uma liberdade formal e reutilização interpretativa dos componentes da pintura⁶².

Era filho do pintor e iluminador Antônio de Holanda, que trabalhou a serviço de D. Manuel I e D. João III, e através das relações estabelecidas entre este e seus comitentes conseguiu a colocação de Francisco em sua adolescência como moço de câmara do Infante D. Fernando e depois do Cardeal Infante D. Afonso, ambos irmãos de D. João III, em Évora, lugar que segundo Vilela ocupou até partir para a Itália. Francisco passou sua juventude nesta cidade e existem provas de suas relações com alguns dos humanistas eborenses. Jorge Coelho e António Pinheiro dedicaram-lhe epigramas, André de Resende denominou-o *Lusitanus Apelles* em um de seus poemas. Vilela comenta que Holanda teria auxiliado Resende, mostrando a

⁵⁸ Idem, pp. 19-20.

⁵⁹ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 20.

⁶⁰ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 22.

⁶¹ SERRÃO, Op. Cit., p. 23.

⁶² “... il allie une étude minutieuse de l’Antiquité à une liberté formelle et interprétative dans le réemploi de de ses éléments montrant à la fois ou alternativement la sécheresse d’un Pirro Ligorio et l’exaltation d’un Rosso ou même d’un William Blake dans l’évocation de la création du monde, de la mort et de l’Apocalypse”. Sylvie Deswarte, In: SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 23.

este, inscrições romanas que existiam no Paço real de Santos, as quais eram desconhecidas por Resende. Ambos partilhavam o entusiasmo pela arqueologia⁶³.

Em 1537, sob o reinado de D. João III, Francisco de Holanda viajou à Itália integrando a comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas com o objetivo de estudar a arte da pintura na Itália renascentista. Como integrante de uma embaixada de uma grande potência marítima da época, foi permitido a ele o acesso aos ambientes nobres e religiosos, não só de Roma como da Espanha – país por onde a comitiva transitou⁶⁴. Ainda segundo esta autora⁶⁵ foi provavelmente através de uma carta de D. Miguel, cardeal de Viseu, que Francisco de Holanda foi recomendado a Lattanzio Tolomei e a B. Palladio, e, por meio destes teve a oportunidade de encontrar Michelângelo e Vittoria Colonna⁶⁶. Nesta viagem também pôde acompanhar “as convulsões sócio-políticas verificadas com o surto do capitalismo moderno e com a ruptura da fictícia estabilidade das Repúblicas italianas (acentuada após o saque de Roma em 1527)”⁶⁷.

Sua viagem durou dezoito meses, período em que produziu uma série de desenhos, os quais foram organizados posteriormente num álbum conhecido como *Álbum de Desenhos das Antigualhas*. Este álbum é um livro composto pelos desenhos elaborados por Francisco de Holanda durante sua viagem à Itália, onde registrou segundo Pereira, o “itinerário geográfico e monumental que percorreu, buscando paradigmas arqueológicos romanos”⁶⁸. Possui 118 páginas desenhadas as quais retratam lugares, costumes e obras de arte relacionados de alguma forma com o que Holanda entendia por ‘pintura antiga’. Dedicado a D. João III, teria na opinião de Joaquim de Vasconcelos citado por Alves, passado deste para o Infante D. Luís e depois para D. António Prior do Crato, filho do Infante. Vasconcelos acredita que este álbum teria sido confiscado por Filipe II com os bens do Prior em 1580, o que explica sua ida para a Espanha. Hoje se encontra na Sala Máxima da

⁶³ VILELA, José Stichini. **Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2009, p. 10

⁶⁴ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell'arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **II Portogallo**. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001, p. 361.

⁶⁵ DESWARTE-ROSA, Op. Cit., p. 359.

⁶⁶ “Sono probabilmente sue le lettere di raccomandazione a Lattanzio Tolomei e a B. Palladio che hanno permesso a Francisco de Holanda di incontrare Michelangelo e Vittoria Colonna [...]” In: DESWARTE-ROSA, Op. Cit., p. 359.

⁶⁷ SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 22.

⁶⁸ PEREIRA, Paulo. A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d., p. 391.

Biblioteca do Mosteiro do Escorial na Espanha⁶⁹ e por este motivo também é conhecido como o *Album do Escorial*.

O mais importante porém, nesta viagem, foi a série de anotações feitas por Holanda, utilizadas para a confecção de seus tratados de arte. O primeiro deles recebe o título *Da Pintura Antiga* e engloba dois tratados distintos que são, no entanto, complementares: *Da Pintura Antiga* e *Diálogos em Roma*. De acordo com Alves⁷⁰, todo o tratado segue três núcleos temáticos gerais, a arte da pintura, o artista-pintor e a obra da pintura. No tema arte, situa-a numa visão teocêntrica, depois esboça uma definição da mesma, caracteriza o que é a 'pintura antiga' e suas regras, faz um ensaio histórico sobre a origem, decadência e renascimento da pintura e uma apologia da tradição católica do culto das imagens. Ao tratar do artista, percebe-se nas entrelinhas alguns dados autobiográficos disfarçados, assim como reflexos da mudança do estatuto do pintor em Portugal neste período. A maior parte do livro, porém, é dedicado à obra da pintura: "os preceitos da pintura (invenção ou idéia, proporção ou simetria, decoro ou decência); diversas modalidades do que ele chama pintura, e que engloba a própria escultura e arquitectura"⁷¹.

Enquanto o *Da Pintura Antiga* traz o arcabouço teórico defendido pelo autor, *Diálogos em Roma* pode ser considerado a exemplificação da doutrina da pintura antiga. Na opinião de Alves, é uma obra com fundo histórico, pois além de ter sido esboçada durante a estadia de Holanda em Roma, relata diálogos entre personagens conhecidas da vida cultural e social romana do período, tais quais Miguel Ângelo; Vitória Colonna, marquesa de Pescara; Lattanzio Tolommei; Frate Ambrosio di Siena; Diogo Zapata; D. Júlio de Macedônia; Valério de Vicenza; Messer Camilo, cavaleiro romano; e Urbino, personagem citado na obra como fâmulos de Miguel Ângelo⁷². O modelo seguido por Holanda no *Diálogos em Roma*, é o do *Cortesão* de Castiglione, dedicado a D. Miguel da Silva⁷³.

⁶⁹ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, pp. 17-18.

⁷⁰ ALVES, Op. Cit., p. 27.

⁷¹ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 28.

⁷² ALVES, Op. Cit., pp. 29-31.

⁷³ "[...] il *Cortegiano*, dedicato a D. Miguel da Silva, che costituisce il modello dei *Dialoghi di Roma* (1548) del pittore e teorico dell'arte portoghese." DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell'arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **Il Portogallo**. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001, p. 360.

Segundo Berbara, a difusão alcançada pelos *Diálogos* deve-se ao fato deste contar com Michelangelo como um dos interlocutores, e isto faz com que a crítica os considerem frequentemente “como a mais completa fonte para a compreensão da teoria artística michelangiana que chegou aos nossos dias”⁷⁴. A autora questiona no entanto, se esta obra pode ser realmente considerada um documento histórico fidedigno, uma vez que o formato de diálogo era um gênero muito utilizado no período e comumente utilizavam-se personalidades famosas como personagens nestas obras “a fim de conferir-lhe autoridade, verossimilhança e um efeito pedagógico”⁷⁵. Além disso Berbara cita em seu artigo uma série de questões ‘colocadas’ na voz de Michelângelo que, no entanto, vão de encontro ao que pode ser considerado como pensamento seu, principalmente a controvérsia da supremacia da pintura sobre as outras artes, entre elas a escultura.

Ao citar Tietze, o primeiro a estudar de forma crítica a autenticidade dos diálogos em 1905, Berbara comenta que a motivação real de Francisco de Holanda seria melhorar a condição do artista em Portugal e os entende numa última análise “como um panfleto de intenção claramente polemista destinado a provocar e estimular o patronato português à maior liberalidade no patrocínio das artes”⁷⁶. Daí a mudança do status social do artista pretendida por Holanda. Berbara no entanto, cita também outros autores, tais quais Clements⁷⁷ que comenta a utilização por Holanda do termo *intelecto*, o qual foi utilizado sistematicamente por Michelângelo em seu epistolário, demonstrando um conhecimento por parte do escritor português do arcabouço teórico sobre o qual o escultor italiano transitava; e Deswarte que “adota uma postura intermediária entre o ceticismo e a credulidade no tocante à autenticidade dos *Diálogos*”⁷⁸. Esta autora analisa os textos de Holanda à luz da filosofia neoplatônica, a qual, de acordo com suas pesquisas, foi inserida na ‘teoria artística’ de Holanda tanto no *Da Pintura Antiga* quanto nos *Diálogos em Roma* quando este trata da definição da pintura, da personalidade do artista e da criação artística⁷⁹. Estas duas obras juntamente com o *Do Tirar Polo Natural* – segundo

⁷⁴ BERBARA, Maria. **Francisco de Holanda e a “teoria artística” michelangiana**. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(3\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(3).pdf). Acesso em: 15 mar. 2010, p. 3.

⁷⁵ BERBARA, Op. Cit. p. 6.

⁷⁶ BERBARA, Maria. **Francisco de Holanda e a “teoria artística” michelangiana**. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(3\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(3).pdf). Acesso em: 15 mar. 2010, p. 7.

⁷⁷ BERBARA, Op. Cit., p. 12.

⁷⁸ Idem, p. 15.

⁷⁹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell'arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **II Portogallo**. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001, p. 364.

Deswarte-Rosa⁸⁰, o primeiro tratado conhecido sobre o retrato –, constituem o lote mais antigo de escritos literários de Francisco de Holanda. Deswarte-Rosa afirma ainda, que o tratado de Holanda – fruto de toda a sua experiência adquirida em Évora e completada em sua viagem – é o primeiro das grandes edições de tratados de pintura sobre a Itália⁸¹ escrito na Europa, fora das fronteiras italianas⁸².

O original manuscrito deste lote se encontrava em Madrid no final do século XVIII em posse de D. José Calderón, cavaleiro de S. João de Jerusalém e oficial de uma Companhia das Guardas de Corpo Reais⁸³. Deste, passou à posse de Diogo de Carvalho e Sampaio, amigo do primeiro, Encarregado de Negócios de Portugal em Madrid, que o emprestou ao Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, enviado pelo Governo português a Madrid para procurar documentos no ano de 1790. Ao encontrar o lote citado acima, fez dele uma cópia manuscrita, que hoje se encontra na Academia das Ciências de Lisboa. O manuscrito original desapareceu, apesar de constar ainda a sua existência em 1873.

De um segundo lote de escritos fazem parte *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da ciência do desenho*. São dois pequenos tratados sobre urbanismo e desenho. Destes, foram preservados os manuscritos originais concluídos em 1571.

O livro *Imagens das Idades do Mundo* ou *De Aetatibus Mundi Imagines* é segundo Alves⁸⁴, uma “*Crónica do Mundo* em imagens, inspirada no quadro estabelecido por EUSÉBIO de Cesareia (séc. IV) e retomado por PAULO ORÓSIO e por ISIDORO de Sevilha”⁸⁵. Pereira afirma que neste álbum é possível perceber “até que ponto é que Holanda logrou imprimir ao seu trabalho uma dimensão simbólica, metafísica e esotérica (se não mesmo herética), no qual o desenho aparecia, de facto e na sua expressão máxima, configurado pela *Idea*”⁸⁶. Para Deswarte⁸⁷,

⁸⁰ DESWARTE-ROSA, Op. Cit., p.369.

⁸¹ “Tutta questa esperienza gli fornirà l’audacia e l’autorità necessarie per cominciare a scrivere sulla teoria dell’arte nel 1540, prima delle grandi edizioni di trattati di pittura in Italia”. (DESWARTE-ROSA, Op. Cit., p. 369)

⁸² “È il primo trattato scritto in Europa al di fuori dei confini italiani”. (DESWARTE-ROSA, Op. Cit., p. 364)

⁸³ ALVES, 1986, P. 25-26

⁸⁴ ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 41.

⁸⁵ Eusébio foi bispo de Cesárea e é referido como o pai da história da Igreja por seus escritos trazerem os primeiros relatos referentes à história do cristianismo primitivo. Paulo Orósio foi historiador, teólogo, sacerdote e apologista cristão, natural da Hispânia Romana. Santo Isidoro de Sevilha foi teólogo, matemático e doutor da Igreja, além de arcebispo de Sevilha, considerado um dos grandes eruditos e o primeiro dos grandes compiladores medievais.

⁸⁶ PEREIRA, Paulo. A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d., p. 391.

Holanda consegue neste album – principalmente na série de desenhos que retratam a criação do mundo – “confrontar com sucesso a maior preocupação do neoplatonismo florentino: conciliar o Velho e o Novo Testamento com a filosofia de Platão”⁸⁸. Foi encontrado sem identificação de autoria – havia somente a referência de que se tratava de uma obra executada por um português – na Biblioteca Nacional de Madrid. Em 1953 o Dr. Francisco Cordeiro Blanco identificou-a como sendo de autoria de Francisco de Holanda, o que foi confirmado pelos Dr. João Couto e Dr. Sánchez Cantón. É também conhecido como *Livro das Edades do Homem* – título atribuído por Francisco de Holanda ao seu álbum⁸⁹.

Considerações finais

Protegido durante o reinado de D. João III, Francisco de Holanda passou por um período difícil durante a regência do cardeal Infante D. Henrique já que a Inquisição condenava as idéias neoplatônicas⁹⁰. Conseguiu no entanto os favores de D. Sebastião e posteriormente Felipe II da Espanha, que tomou conhecimento do artista graças ao embaixador espanhol D. Juan de Borja. A proteção de Felipe II durou até a morte do artista em 1584.

O período que Holanda viveu em Évora, os contatos estabelecidos por ele, o ambiente humanista que se respirava então nesta cidade naquela época, são responsáveis em grande parte pelos apontamentos percebidos na obra de Holanda no que diz respeito à produção de influência italianizante, aos questionamentos em relação à condição do artista na sociedade e à importância da arte da pintura em si.

Com seus tratados Holanda introduz o maneirismo em Portugal contribuindo para a inserção de Portugal no universo da tratadística da arte, dialogando com os maiores nomes da teoria artística de seu tempo e da antiguidade.

⁸⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell'arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **II Portogallo**. 1. Dalle origini al seicento. Firenze: Passigli Editori, 2001, p. 364.

⁸⁸ “In questa immagine senza precedenti nell'iconografia cristiana, Holanda si confronta con successo con la maggiore preoccupazione del neoplatonismo fiorentino: conciliare il Vecchio e il Nuovo Testamento con la filosofia di Platone.” DESWARTE-ROSA, Op. Cit., p. 364.

⁸⁹ ALVES, Op. Cit., pp. 37-38

⁹⁰ Deswarte-Rosa (2001, p. 369) comenta a condenação por parte do Frei Bartolomeu Ferreira, do livro *Da Ciência do desenho*, assim como as correções feitas por este ao manuscrito de Holanda, censurando as referências ao neoplatonismo, tais quais os conceitos de Idea e palavras como incriada e infusão. Estas palavras no contexto da obra de Holanda dizem respeito ao caráter divino que ele percebe na arte da pintura assim como refere-se também à exaltação da figura do pintor.

