

Francisco de Holanda: uma revisão historiográfica*

*Francisco de Holanda: A historiographical review***

RAPHAEL FONSECA

Mestre em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP.

Professor do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro

Master degree in Art History by IFCH/UNICAMP
Professor at D. Pedro II School, in Rio de Janeiro.

RESUMO Este artigo realiza uma revisão historiográfica dos modos pelos quais o artista e humanista português Francisco de Holanda (1517-1584) foi abordado dentro do campo da História da Arte, precisamente, dentro da produção acadêmica europeia.

PALAVRAS-CHAVE Francisco de Holanda (1517-1584), historiografia da arte, arte em Portugal.

ABSTRACT This article intends to realize a historiographical review of the ways that the Portuguese artist and humanist Francisco de Holanda (1517-1584) was approached in art history studies, precisely in the European academic production.

KEYWORDS Francisco de Holanda (1517-1584), art historiography, art in Portugal.

* O presente artigo é a adaptação de um capítulo da dissertação de mestrado *Francisco de Holanda: “Do tirar pelo natural” e a retratística*, defendida no IFCH-UNICAMP. Nesta pesquisa, foi feita uma edição crítica do texto do humanista e artista português Francisco de Holanda (1517-1584), considerado a primeira teoria do retrato enquanto objeto artístico escrita. O autor realizou ensaios sobre a importância do retrato para a cultura visual em Portugal durante o século XVI. Espera-se, portanto, que as páginas seguintes possam ser úteis a futuros pesquisadores com interesse não apenas nos textos e imagens de Holanda, mas igualmente àqueles que se interessam pela arte em Portugal durante o século XVI ou que queiram pesquisar o retrato por um viés histórico-artístico.

** The article is an adaptation of a chapter from the dissertation “Francisco de Holanda “To take from the natural” and portraiture,” defended at the IFCH-UNICAMP. This research was a critical edition of this text from the Portuguese humanist and artist Francisco de Holanda (1517-1584), considered the first theory of the portrait as an artistic object, and has carried out tests on the importance of the portrait for visual culture in Portugal during the 16th Century. It is expected therefore that the following pages might be useful to future researchers interested not only in texts and images of Holanda, but also those interested in art in Portugal during the 16th Century or would like to search portraits in an art-historical way..

O conde Athanasius Raczynski (1788-1874), embaixador do rei da Prússia Friedrich Wilhelm IV, foi enviado a Portugal no ano de 1842 e lá permaneceu oficialmente até 1848. Amante das artes, Raczynski não possuía propriamente uma formação em História da Arte, o que não o impediu de publicar dois livros em língua francesa, em Paris, sobre o desenvolvimento dos objetos artísticos em Portugal.

Recém-chegado em Lisboa, Raczynski se associou à Academia de Belas-Artes de Portugal e conheceu o Abade de Castro, futuro amigo e quem apresentou ao estrangeiro a famosa Biblioteca de Jesus, local onde estavam guardados os manuscritos de Francisco de Holanda, conforme argumenta Sylvie Deswarte-Rosa.¹ A primeira publicação destes foi feita em formato de cartas, intitulada *Les arts en Portugal* (1846), tornando Raczynski o responsável por inaugurar a divulgação dos escritos de Francisco de Holanda. O texto foi traduzido para o francês por seu amigo Auguste Roquemont, pintor e integrante da Academia de Belas-Artes, nascido na Suíça.

Se o conde merece todo o crédito por ter se esforçado nesta publicação e nas demais, sendo inclusive considerado por alguns como o “fundador da história da arte em Portugal”², por outro lado, sua publicação possui questões que não podem passar despercebidas. Uma delas, a principal talvez, diz respeito ao fato de ele não ter publicado o primeiro livro³ de Holanda, *Da pintura antiga* (1548), obra com caráter mais doutrinário, por afirmar que este seria “pouco interessante”⁴. Editou apenas o *Diálogos em Roma* (1548), dando-lhe o título *Dialogue sur la peinture dans la ville de Rome avec Michel-Ange*. Carecendo de grandes aparatos críticos, colocando apenas uma ou outra nota de rodapé explicativa, Raczynski fez uma pequena introdução, na qual diz que o texto de Francisco de Holanda é “ingênuo,

The count Athanasius Raczynski (1788-1874), ambassador of King of Prussia, Friedrich Wilhelm IV, was sent to Portugal in 1842 and remained there until 1848 officially. Lover of the arts, Raczynski was not properly trained in Art History, which did not forbid him from publishing two books in Paris on the development of artistic objects in Portugal.

Newly arrived in Lisbon, Raczynski joined the Academy of Fine Arts in Portugal and met the Abbot of Castro, a future friend who introduced abroad the famous Library of Jesus, where were kept the manuscripts of Francisco de Holanda, as argued Sylvie Deswarte-Rosa.¹ Because of its first publication, in the form of letters, entitled "Les arts en Portugal" (1846), he was responsible for inaugurating the publication of the writings of Francisco de Holanda. The text was translated into French by his friend, painter and member of the Academy of Fine Arts, Auguste Roquemont, born in Switzerland.

If the count deserves credit for his efforts in this publication and other ones, he was also being considered by some as the "founder of art history in Portugal"², on the other hand his publishing has questions that can not be unnoticed. One of them, the main one, is about the fact that he didn't publish the first book³ of Holanda, which is called "Da pintura antiga" ("On old painting", 1548), work with a more doctrinal character, which he affirms that "is uninteresting"⁴. He edited just the "Dialogos em Roma" ("Dialogues in Rome", 1548) giving it the title of "Dialogue sur la peinture dans la ville de Rome avec Michel-Ange". Requiring substantial critical apparatus, placing only some explanatory footnotes,

¹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Luz e sombra. Athanasius Raczynski em Portugal, 1842-1848*. Conference presented at IV Encontro de História da Arte da UNICAMP, in December 8th, 2008, at the IFCH-UNICAMP auditorium. Publication in press.

² "Le Comte Athanazy Raczynski est ainsi considéré à juste titre comme le fondateur de l'histoire de l'art au Portugal" in Ibidem.

³ Francisco de Holanda wrote "Da pintura antiga" in 1548 and shared it in two parts. It is a common practice among art historians call the first, whose format is more objective and dissertational dialogue with the texts of Aristotle, "The old painting" or "The first book. Meanwhile, the second part, based on the format of dialogue, often called the "Dialogues in Rome" or "second book".

⁴ RACZYNSKY, Athanasius. *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de Documents*, Paris, Jules Renouard et C^{ie}, Libraires-éditeurs, 1846, p. 5.

¹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Luz e sombra. Athanasius Raczynski em Portugal, 1842-1848*. Palestra proferida no IV Encontro de História da Arte da UNICAMP, no dia 08 de dezembro de 2008, no auditório do IFCH-UNICAMP. Publicação no prelo.

² "Le Comte Athanazy Raczynski est ainsi considéré à juste titre comme le fondateur de l'histoire de l'art au Portugal." In: DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Luz...*, op. cit.

³ Francisco de Holanda escreveu *Da pintura antiga* em 1548 e o dividiu em duas partes. É de praxe entre os historiadores da arte chamar a primeira – cujo formato é mais objetivo e dissertativo, dialogando com os textos de Aristóteles – de *Da pintura antiga* ou *Primeiro livro*. A segunda parte, baseada no formato do diálogo, costuma ser chamada de *Diálogos em Roma* ou *Segundo livro*.

⁴ RACZYNSKY, Athanasius. *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de Documents*. Paris: Jules Renouard et Cie, Libraires-éditeurs, 1846, p. 5.

Raczynski write a short introduction where he says that the text written by Francisco de Holanda is “innocent, but odd, and I think it is more funny than instructive”⁵. Besides, in his “Les arts en Portugal” he has selected and published, also with the support of Roquemont, some parts of “Da ciência do desenho” (“On the science of drawing”, 1571).

Raczynski left Lisbon in 1848 and settles in Madrid until 1852. He retires just before that and stays in Berlin for the rest of his life, where he sets up his private painting gallery. Joaquim de Vasconcellos, Portuguese, historian and friend of the Count, visited him in 1871 and wrote a biographical sketch of this published after his death in 1875.⁶ Vasconcellos is the publisher of the first Portuguese publications of Francisco de Holanda work, specifically “Da fábrica que falece à cidade de Lisboa” (“On the building that is missed at Lisbon”, 1571) and “Da ciência do desenho”, both in 1879.⁷

He is also the responsible for the first print runs in Portuguese of “Diálogos em Roma”, “Da pintura antiga” and “Do tirar pelo natural” in the weekly “A vida moderna”, from Porto, between 1890 and 1892. Important sources into a journal with no critical apparatus is one of the problems that we can find in his edition (and that put the author under the tendency of his own critics to the Count) is the fact of this one has no respect to the Holanda’s writing; there is no correlation to how Francisco de Holanda was used the uppercase and lowercase letters into the manuscripts, and in addition, some phrases were deleted and / or rewritten in a wrong way. Later in 1896, he publishes a separate and critical apparatus “Dialogues in Rome” (Porto) and in 1899 he performs a translation of it into German (Vienna).⁸ Finally, in 1910, he edits and comments the “Da pintura antiga” (Porto).⁹

⁵ Ibidem, p. 146.

⁶ VASCONCELLOS, Joaquim de. *Conde de Raczynski (Athanasius). Esboço biográfico*. Porto, Imprensa Portuguesa, 1875.

⁷ VASCONCELLOS, Joaquim de. *Francisco de Hollanda. Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa. Da Sciencia do Desenho*. Porto: Renascença Portuguesa, IV, Imprensa Portuguesa, 1879.

⁸ VASCONCELLOS, Joaquim de. *Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*. Viena: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, IX, 1899.

⁹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Luz e sombra. Athanasius Raczynski em Portugal, 1842-1848”. Conference presented at IV Encontro de História da Arte da UNICAMP, in December 8th, 2008, at the IFCH-UNICAMP auditorium. Publication in press.

mas bizarro, e eu o acho mais divertido do que instrutivo”⁵. Além disso, dentro de seu *Les arts en Portugal*, ele selecionou e publicou, também com a ajuda de Roquemont, alguns trechos de *Da ciência do desenho* (1571).

Raczynski saiu de Lisboa em 1848 e se estabeleceu em Madri, onde permaneceu até 1852. Aposentou-se em seguida e passou o resto de sua vida em Berlim, a montar sua galeria particular de pinturas. Joaquim de Vasconcellos, português, historiador e amigo do conde, visitou-o em 1871 e redigiu um esboço biográfico sobre este, publicado após a sua morte, em 1875.⁶ Vasconcellos foi o editor das primeiras publicações portuguesas das obras de Francisco de Holanda, especificamente, *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* (1571) e *Da ciência do desenho*, ambos em 1879.⁷

Ele também foi o responsável pelas primeiras tiragens em português de *Diálogos em Roma*, *Da pintura antiga* e *Do tirar pelo natural*, no semanário *A vida moderna*, do Porto, entre os anos 1890 e 1892. Importantes fontes inseridas em um jornal e sem qualquer aparato crítico, um dos problemas que podemos constatar em sua edição – e que colocam este autor sob o viés de suas próprias críticas dirigidas ao conde – é o fato de não respeitar a grafia holandiana; inexistente uma correspondência ao modo como Francisco de Holanda se utilizava das letras maiúsculas e minúsculas nos manuscritos e, além disso, algumas frases foram excluídas e/ou reescritas de modo errado. Mais tarde, em 1896, Vasconcellos publicou uma edição em separado e com aparato crítico de *Diálogos em Roma* (Porto); em 1899, realizou uma tradução deste para o alemão (Viena).⁸ Por fim, em 1910, editou e comentou o *Da pintura antiga* (Porto).⁹

Em seus comentários introdutórios à edição de *Diálogos em Roma*, de 1896, a amizade com Raczynski fica de lado e as críticas são latentes:

⁵ RACZYNSKY, Athanasius. Op. cit., p. 146.

⁶ VASCONCELLOS, Joaquim de. *Conde de Raczynski (Athanasius). Esboço biográfico*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1875.

⁷ VASCONCELLOS, Joaquim de. *Francisco de Hollanda. Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa. Da Sciencia do Desenho*. IV, Renascença Portuguesa. Porto: Imprensa Portuguesa, 1879.

⁸ VASCONCELLOS, Joaquim de. *Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*. Viena: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, IX, 1899.

⁹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Luç. . .*, op. cit.

O trabalho de Raczyński merece o nosso reconhecimento, foi o primeiro; contudo ele não pôde hoje satisfazer ninguém por duas razões, primeiro, porque traduziu mal, segundo, porque nos deu apenas um fragmento do texto. (...) Não é com uma tradução libérrima que nos devemos contentar. Ora a tradução de Roquemont é mais que libérrima, é absurda em muitos pontos. Raczyński, que não conhecia o português, aceitou-a sem a discutir. (...) É inadmissível hoje a tradução de Raczyński. São retalhos, n'uma versão muito infiel, com mutilações de passagens importantíssimas que o tradutor Roquemont, pintor estrangeiro e amigo do conde, não entendeu. A parte crítica é nulla. Do tratado Do tirar polo natural não diz uma palavra (!) e do códice do Escorial teve apenas vaga notícia.¹⁰

Interessante constatar como a maior parte das críticas gira em torno do estrangeirismo de Raczyński e Roquemont, ou seja, foi necessário que um português e bom historiador, dotado de uma vontade crítica, como Vasconcellos – que, nas entrelinhas, acaba se autoafirmando ao criticar o outro –, para que boas edições de Francisco de Holanda fossem realizadas. De qualquer modo, o português inicia suas críticas reconhecendo a importância e o valor de debute do trabalho do já falecido amigo.

Graças às edições dos textos de Holanda em português e outras línguas¹¹, os historiadores da arte especialistas em Michelangelo iniciaram um debate sobre a relação entre *Diálogos em Roma* e a autenticidade das palavras do humanista português. Por se tratar de um conjunto de quatro diálogos entre o autor português e personalidades italianas famosas durante o Renascimento, com a inserção da figura de Michelangelo Buonarroti em três diálogos, assim como também da presença textual de Lattanzio Tolommei e Vitoria Colonna (em dois diálogos), a pergunta que fica é: teria Holanda efetivamente encontrado Michelangelo? Aqueles diálogos teriam realmente ocorrido? Seriam ficção? Seriam memórias deturpadas do então jovem português?

¹⁰ VASCONCELLOS, Joaquim de. *Francisco de Hollanda. Quatro dialogos. Da pintura antiga*. Porto, 1986, p. XXXVI.

¹¹ Maria Berbara cita as traduções de Grimm para o alemão (1860) e de Gotti para o italiano (1875). José da Felicidade Alves diz que “das obras de Francisco d’Holanda, foi esta a que mereceu maior divulgação. Conhecemos oito edições do texto português e outras oito edições em traduções estrangeiras (alemão, castelhano, francês, italiano...)”. Cf. BERBARA, Maria. “Considerações sobre a participação michelangiana nos ‘Diálogos em Roma’ de Francisco de Hollanda”. In: *Camoniana*. v 18. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2005; ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Hollanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 31.

In his introductory comments to the edition of “Diálogos em Roma”, 1896, Vasconcellos left his friendship with Raczyński and kept a potential criticism:

The work of Raczyński deserves our recognition, it was the first one; however nowadays it can't satisfied nobody for two reasons, first because he did a bad translation, and second because he gave us just one fragment of the text [...] We don't have to settle a free translation. The translation of Roquemont is more than free and absurd in many spots. Raczyński, who didn't know the Portuguese, accepted it without discussion. [...] It is unacceptable nowadays the translation of Raczyński. It is patchwork, in a very unfaithful version, with mutilation of very important parts of the text which the translator Roquemont, foreign painter and friend of the count, didn't understand. The critical part is null. Over Do tirar polo natural there is no word (!) and from the codex Escorial had only vague news.”¹⁰

It is interesting to prove that most part of the critics in this quote turns around the foreignness of Raczyński and Roquemont, in other words, was necessary that a Portuguese and a great Historian, gifted with a critique will, as Vasconcellos considered himself when criticizes the other, so that good editions of Francisco de Holanda were held. Anyway, the Portuguese begins his critics recognizing the importance and the debut value about the work of his dead friend.

Due to editions of texts by Holanda in Portuguese and other languages¹¹, the art historians experts on Michelangelo starts a debate about the relationship between the “Dialogos em Roma” and the truth words of the Portuguese humanist. Because it is a set of four dialogues between the

¹⁰ VASCONCELLOS, Joaquim de. *Francisco de Hollanda. Quatro dialogos. Da pintura antiga*. Porto, 1986, p. XXXVI apud Ibidem.

¹¹ Maria Berbara quotes the translations from Grimm to German, 1860 and from Gotti to Italian in 1875. José Felicidade Alves says that “The works of Francisco de Holanda this one deserved more publicity. We know eight editions of this text in Portuguese and eight editions in foreign languages (German, Spanish, French, Italian ...)”. Cf. BERBARA, Maria. “Considerações sobre a participação michelangiana nos ‘Diálogos em Roma’ de Francisco de Hollanda”. In: *Camoniana*. Volume 18. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2005. ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Hollanda*. Lisbon, Livros Horizonte, 1986: p. 31.

Portuguese author and Italian famous personalities during the Renaissance, with the inclusion of the figure of Michelangelo Buonarroti in three dialogues, as well as the textual presence of Tolommei Lattanzio and Victoria Colonna (in two dialogues), the question remains: have effectively Holanda found Michelangelo? Those dialogues have really occurred? Were they fiction? Were they perverted memories of a young Portuguese?

As Maria Berbara points in her article, Hans Tietze, for example, in 1905, will argue against any obvious contact between Holanda and Michelangelo.¹² This literary form, the dialogue between distinguished men, was common in the Renaissance, as in the example of the famous and possible influence to the Portuguese writer, "O cortesão" ("The book of the courtier") by Baldassare Castiglione, first published in 1528 in Venice. This text was dedicated to a Portuguese man, Dom Miguel da Silva (friend of Francisco de Holanda) and had six Portuguese editions between 1534 and 1544.¹³ The text of the Portuguese, therefore, by the mere inclusion of Michelangelo could not be interpreted as a document of a possible meeting, and can be read in another way, through the perspective of a rhetorical game for readers of the text to give more value to the art produced in Portugal. The inclusion of Michelangelo was an artifice to the Holanda's words gain more weight and, consequently, the criticism to the Portuguese art market put in Italian mouths were read with more attention in order to changes in how the arts were held in Portugal.

Going through another way of discussion, Robert J. Clements argues about the authenticity of the Holanda's speech. For such, he confronts the ideas found in his dialogues with words written by Michelangelo and his biographers Ascanio Condivi and Giorgio Vasari. He will use a merely textual analysis when, for example, brings the word "understanding" as used by Holanda with "inlelto", written by Michelangelo in his famous poem "Non ha l'ottimo artista alcun concetto".¹⁴ This is an at-

Como Maria Berbara aponta em artigo, Hans Tietze, em 1905, por exemplo, argumentou contra qualquer relação óbvia entre Holanda e Michelangelo.¹² Este formato literário – o diálogo entre homens ilustres – era algo comum no Renascimento, como no famoso e possível inspiração para o escritor português *O cortesão*, de Baldassare Castiglione, publicado pela primeira vez em 1528, em Veneza. Este texto inclusive foi dedicado a um português, Dom Miguel da Silva, amigo de Francisco de Holanda, e teve seis edições portuguesas entre os anos de 1534 e 1544.¹³ O texto do português, portanto, pela mera inclusão de Michelangelo, não poderia ser interpretado como um documento de um possível encontro, podendo ser lido de outro modo, pelo viés de um jogo retórico para que os leitores dessem mais valor à arte produzida em Portugal. Incluir Michelangelo foi um artifício para que as palavras de Holanda ganhassem mais peso e, conseqüentemente, as críticas ao mercado de arte português, colocadas em boca italiana, fossem lidas com mais atenção, a fim de que mudanças no lidar com as artes em Portugal fossem realizadas.

Em outra vertente, Robert J. Clements argumenta a favor da autenticidade das palavras holandesas. Para tanto, confronta as ideias encontradas nos diálogos com as palavras escritas por Michelangelo e seus biógrafos Ascanio Condivi e Giorgio Vasari. Por exemplo, utiliza uma análise meramente textual, quando aproxima a palavra "entendimento", empregada por Holanda, com "inlelto", escrita por Michelangelo na famosa poesia *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*.¹⁴ Trata-se aqui de uma tentativa de rastrear e conjugar o dito neoplatonismo de ambos, governados pela primazia da ideia artística em detrimento da mimesis. O problema desta interpretação, como também apontam Berbara e John Bury, é que Clements deturpa as falas dos dois artistas a fim de aproximá-los.¹⁵ Seu trabalho de leitura fica na superfície, e ele não pensa em, por exemplo, relacionar de modo mais amplo e ter em mente as variações de significados nas diversas escritas michelangelescas,

¹² BERBARA, Maria. "Considerações sobre a participação michelangiã nos 'Diálogos em Roma' de Francisco de Hollanda". In: *Camoniã*. Vol. 18. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2005.

¹³ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Idéias e imagens e Portugal na época dos descobrimentos*. Lisbon: Difel, 1992, p. 146.

¹⁴ CLEMENTS, Robert. "The Authenticity of De Hollanda's *Diálogos em Roma*" in *Publications of the Modern Language Association in America (PMLA)*, LXI, 1946, pp. 1018-1028.

¹² BERBARA, Maria. Op. cit.

¹³ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Idéias e imagens e Portugal na época dos descobrimentos*. Lisboa: Difel, 1992, p. 146.

¹⁴ CLEMENTS, Robert. "The Authenticity of De Hollanda's *Diálogos em Roma*". In *Publications of the Modern Language Association in America (PMLA)*, LXI, 1946, p. 1018-28.

¹⁵ BERBARA, Maria. Op. cit.; BURY, John B. "Two notes on Francisco de Hollanda". In: *Warburg Institute Surveys*. VII. Londres: The Warburg Institute, 1981, p. 7.

de diversas datações, e mesmo de levar em consideração os outros textos escritos por Francisco de Holanda.

E este é o primeiro parecer quando nos deparamos com as duas vertentes de abordagem de *Diálogos em Roma*: a figura de Francisco de Holanda fica obscurecida, e todo o debate enfoca a inclusão de Michelangelo em suas argumentações. Seus outros textos não são citados, e os historiadores lançam seu olhar para a escrita portuguesa apenas por conta da fatídica “presença” de Buonarroti; o texto vira trampolim para se interpretar a arte do dito “Alto Renascimento”, ou seja, a arte produzida por Michelangelo e outros durante o século XVI e na Itália.

Enquanto isso, em território português, é possível afirmar que se consolida uma tradição que teve início com a figura de Joaquim de Vasconcellos, ou seja, historiadores portugueses da arte começam a lançar seus olhares para a paradigmática figura de Francisco de Holanda. Um dos primeiros a estudar sua obra foi Jorge Segurado (1898-1990), arquiteto e responsável por uma edição fac-símile de *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*, em conjunto com *Da ciência do desenho*.¹⁶ O autor realiza um esforço para deixar claro que Holanda não era um mero “pedreiro”, ou seja, um trabalhador braçal da construção de edifícios, mas sim um pensador, um “arquiteto da Renascença”¹⁷:

Para obter prova convincente, realizamos o que faltava fazer: um estudo analítico de crítica especializada das suas obras, no campo da Arquitectura. Para bem conhecer a sua qualidade de arquitecto, estudamos e revimos com cuidado os seus trabalhos de desenho, todo o seu labor de escritor humanista, lendo e re-lendo os seus tratados, que ocupam, na Europa de Quinhentos, um lugar de destaque, que conseguimos fixar.¹⁸

Segurado é partidário de Vasconcellos, e reafirma as críticas deste a Raczynski, ao passo que enche o historiador português de elogios.¹⁹ Em sua segunda publicação sobre o

¹⁶ SEGURADO, JORGE. *Francisco d'Ollanda. Da sua vida e obras*. Lisboa: Edições Excelsior, 1970.

¹⁷ SEGURADO, Jorge. Op. cit., p. 40.

¹⁸ SEGURADO, Jorge. Op. cit., p. 7-8.

¹⁹ “O Mestre e as suas obras, só se tornaram conhecidas no século dezanove, quando Rackzinsky em 1846 e Joaquim de Vasconcelos em 1874, e 1893, publicaram, o primeiro muito deficientemente e na maior ignorância do autêntico valor do artista, trechos dos *Dialogos* e o segundo, durante muitos anos, com louvável persistência, todos os manuscritos, que estudou e comentou, com rigor, em especial o tratado *Da Pintura Antigua* e os *Dialogos*”. In: SEGURADO, Jorge. Op. cit., p. 15-6.

tempt to trace and to combine the Neoplatonism of both, governed by the primacy of the artistic idea despite the mimesis. The problem of his interpretation, as Barbara and John Bury also show, is that Clements disfigure the speeches of both artists in order to bring them close.¹⁵ His job of reading these writings lies in the surface and he does not think about, for example, relate more broadly and keep in mind the variations in the different meanings of michelangelesque writings from various dates, and even take into consideration the other writings by Francisco de Holanda.

Speaking about this subject, this is the first opinion when we face these two approachings of “*Diálogos em Roma*”: the figure of Francisco de Holanda is obscured and the whole debate focuses on the inclusion of Michelangelo in his arguments. His other texts are not mentioned and these historians just give their opinion to the Portuguese written because the presence of Buonarroti; the text becomes a step to interpret the art of the “High Renaissance”, in other words, the art produced by Michelangelo and others during the sixteenth century and in Italy.

Meanwhile, in Portuguese territory, it is possible to say that a tradition is established and has began with Joaquim de Vasconcellos, in other words, Portuguese historians of art began to pay attention in the paradigmatic figure of Francisco de Holanda. One of the firsts to study his work is Jorge Segurado (1898-1990), architect and responsible for a facsimile of “*Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*” together with “*Da ciência do desenho*”.¹⁶ This author accomplish an effort to make clear that Holanda wasn’t a simple “bricklayer”, in other words, a building construction worker, but someone who thinks his constructions, an “architect of Renaissance”.¹⁷ As he says:

“For convincing proof, we do what it lacked: an analytical study of the critics of his works in the field of architecture. To well known his architectural qualifications, we carefully studied and reviewed their

¹⁵ BARBARA, Maria. “Considerações sobre a participação michelangiã nos ‘Diálogos em Roma’ de Francisco de Holanda”. In: *Camoniana*. Volume 18. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2005. BURY, John B. “Two notes on Francisco de Hollanda” in *Warburg Institute Surveys*. London: 1981, VII, p. 7.

¹⁶ SEGURADO, JORGE. *Francisco d'Ollanda. Da sua vida e obras*. Lisbon: Edições Excelsior, 1970.

¹⁷ Ibidem, p. 40.

design work, his whole work of humanist writer, reading and rereading his treatises, occupying, in Europe for five hundred, a place of prominence, that we could fix”¹⁸

Segurado is adherent of Vasconcellos and reaffirms his critics about Raczyński, filling the Portuguese historian of praise.¹⁹ In his second publication about the Portuguese humanist, called “Sobre Francisco D’Ollanda” (“About Francisco D’Ollanda”), in 1975, Segurado will not save critics to the incipient Sylvie Deswarte and to the north-American historian George Kubler,²⁰ essential source for Latin America architectural studies. Later, in 1983, the author publishes “De aetatibus mundi imagines”, “Livro das idades” (“The book of the ages of man”), also written by Holanda and in the Escorial Library, in Spain.²¹ His work is of capital importance for its intimacy with the reviewed documents and for his interest in reassemble the history and biography from Holanda to reflect on how the works seen in Italy might influence his texts and hence his possible achievements on Portuguese territory.

Following the tendency of those who edited Francisco de Holanda, also with great importance should be remembered the work of the priest José da Felicidade Alves (1925-1998). Responsible for the most recent editions of Holanda’s texts, besides the “Álbum de desenhos das antigualhas” (“Album of the drawings antiquities”), all published between the years of 1984 and 1986, he is also the author of “Introdução ao estudo da obra de Francisco d’Holanda” (“Introduction to the study of Francisco d’Holanda”), book with an informative character and essential for all the researchers of this Portuguese humanist.²²

More than an introduction, it is a very hard work which clarifies about the life chronology of

humanista português, intitulada *Sobre Francisco D’Ollanda*, de 1975, Segurado não poupou críticas nem à então incipiente Sylvie Deswarte e nem ao historiador da arte norte-americano George Kubler²⁰, fonte essencial para os estudos de arquitetura na América Latina. Posteriormente, em 1983, o autor ainda realizou uma edição do *De aetatibus mundi imagines*, o *Livro das idades*, também de Holanda e que está na Biblioteca do Escorial, na Espanha.²¹ O trabalho de Segurado é de capital importância, pela intimidade com a documentação consultada e pelo interesse em remontar a biografia e a trajetória holandesas, a fim de compreender como as obras vistas na Itália puderam influenciar os textos de Holanda e, conseqüentemente, suas possíveis realizações em território português.

Seguindo pelo viés daqueles que editaram os textos de Francisco de Holanda, também deve ser lembrado o importante trabalho do padre José da Felicidade Alves (1925-1998). Responsável pelas edições portuguesas mais recentes de todos os textos de Holanda, incluindo o *Álbum de desenhos das antigualhas*, todas publicadas entre 1984 e 1986, também é o autor de *Introdução ao estudo da obra de Francisco d’Holanda*, livro de cunho informativo e essencial para os estudiosos do humanista português.²²

Mais do que uma introdução, trata-se de um trabalho feito com afinco e que lança luz sobre a cronologia da vida de Holanda e as fontes primárias que contribuem para seu melhor conhecimento. Funciona como uma espécie de incentivo e base para futuros estudos críticos e rastreia a obra do autor pelos museus de Portugal e do exterior. Além disso, deu-se ao trabalho de dividir seu texto em duas grandes áreas, “obra literária e artística” e “apontamentos sobre a vida de Francisco d’Holanda”. Na primeira parte, os feitos do português estão divididos por suporte: manuscritos iluminados, textos, cartas, arquitetura, desenhos, miniatura, pintura, esculturas, gravuras e obras diversas. Na segunda parte, há uma tentativa de reconstituição da vida de Holanda através de seus próprios textos e da documentação disponível.

¹⁸ Ibidem, pp. 7-8.

¹⁹ “The master and his works just get know in the 19th Century when Rackzinsky in 1846 and Joaquim de Vasconcelos in 1874 and 1893 published. The first one was very deficient and ignores the authentic value of the artist, parts of *Diálogos* and the second, during so many years, with marvelous persistence, all the manuscripts which he studied and commented very strictly, specially *Da Pintura Antigua e os Dialogos*”. Ibidem, pp. 15-16.

²⁰ SEGURADO, Jorge. *Sobre Francisco d’Ollanda*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 223-226.

²¹ HOLANDA, Francisco de. *De aetatibus Mundi Imagines. Edição facsimilada com estudo de Jorge Segurado*. Lisbon : 1983.

²² ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisbon: Livros Horizonte, 1986.

²⁰ SEGURADO, Jorge. *Sobre Francisco d’Ollanda*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 223-6.

²¹ HOLANDA, Francisco de. *De aetatibus Mundi Imagines*. Edição facsimilada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa, 1983.

²² ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

Ao fim da obra, ainda existem três apêndices. No primeiro, Felicidade Alves relaciona a trajetória de Holanda com a história de Portugal, algo reforçado no segundo apêndice, que trata da genealogia da casa real. No último apêndice, talvez o mais interessante, ele compila textos de outros autores contemporâneos a Holanda que a ele se referiram, ou seja, um testemunho de André de Resende, epigramas de Pedro Sanches, Antonio Pinheiro, Jorge Coelho e Manuel da Costa. O que foi escrito em latim está devidamente traduzido para o português.

O livro, com número considerável de páginas, serve perfeitamente como obra de consulta essencial para os que pesquisam as artes durante o Renascimento em Portugal e precisam realizar uma rápida pesquisa sobre vida e obra de Francisco de Holanda. Mesmo que, infelizmente, o livro não inclua imagens, ao comentá-las, o autor não as subjugava ao poder do texto, dando a atenção necessária que estas merecem, indo, em uma via de mão-dupla, ao encontro das palavras escritas por Holanda.

Já José Stichini Vilela, diplomata e filósofo, dono de um trabalho cuja pretensão é crítica e não editorial, concentra as reflexões de seu livro *Francisco de Holanda – vida, pensamento e obra*, de 1982 – sua dissertação de licenciatura em filosofia –, em uma espécie de resumo do pensamento filosófico holandiano.²³ Como o próprio título aponta, sem deixar de lado a “vida” e a “obra” de Holanda – sendo estas unidas e transformadas no primeiro capítulo –, o autor parece ter mais interesse em dissecar o pensamento artístico e estético do humanista português e pensar nas suas relações com outros autores, sejam da Antiguidade, sejam do Renascimento, como que fazendo uma história das ideias.²⁴ Seus objetos de análise são, majoritariamente, *Da pintura antiga*, *Da ciência do desenho* e *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*.

Após inserir o escritor num projeto cultural de revitalização artística em Portugal dirigido por D. João III, Stichini elenca as obras de Holanda de modo muito rápido e com a clara intenção de que estas se tornem auxiliares na leitura

²³ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda – vida, pensamento e obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

²⁴ Seu segundo e último capítulo, *O pensamento*, divide Francisco de Holanda em quatro eixos conceituais: a metafísica, a teoria do pintor, o processo pictórico e a teoria da história.

Holanda, apart from primary sources that contribute to his best knowledge. It works as a kind of incentive and base for critical studies and traces the work of Francisco de Holanda through the museums in Portugal and abroad. Besides, the author divides the text in two big areas, the “literary and artistically work” and the second part, the “appointments about the life of Francisco de Holanda”. In the first part, divides the Portuguese achievements by support: illuminated manuscripts, texts, letters, architecture, drawings, miniature paintings, sculptures, prints and several works. Meanwhile, in the second part, there is an attempt of reconstruction of Holanda’s life done through his own texts and available documents.

In the end there are three appendixes. In the first one, Felicidade Alves relates the history of Holanda with Portugal's history, something that is strengthened in the second appendix about the genealogy of the royal house. In the last appendix, maybe the most interesting, he compiles texts of others contemporary authors to Holanda referring to him, in other words, a testimonial of Andre de Resende, epigrams of Pedro Sanches, Antonio Pinheiro, Jorge Coelho e Manuel da Costa. What was written in Latin is properly translated into Portuguese.

The book, with a considerable number of pages, fits perfectly as essential reference work for those who are researching the arts during the Renaissance in Portugal and need to achieve a quick search about the life and work of Francisco de Holanda. Even if, unfortunately, it doesn't include images, when he comments them, he doesn't subjugate them to the power of the text, given the necessary attention that they deserve and coming in a two ways hand with the words written by Holanda.

José Stichini Vilela, diplomat and philosopher, owner of a work whose pretention is critical and not editorial, focus the reflections of his book “Francisco de Holanda – vida, pensamento e obra” (“Francisco de Holanda – life, thought and work”), of 1982, his dissertation for a degree in philosophy, in some kind of an abstract of the philosophical thought of Holanda.²³ As the title shows, without leaving behind the “life” and “work” of Holanda, which they, together, are transformed in his first chapter, the author seems to have more interest to dissect the

²³ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda – vida, pensamento e obra*. Lisbon: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

aesthetic and artistic thought of the Portuguese humanist and to think in his relations with the others authors, from the Antique era or from the Renaissance, as if he was writing some kind of history of the ideas.²⁴ His objects of analyses for those are, essentially, “Da pintura antiga”, “Da ciência do desenho” and “Da fábrica que falece à cidade de Lisboa”.

After inserting Francisco de Holanda in a cultural Project of artistic revitalization in Portugal managed by D. João III, Stichini lists the works done by his hands, but in a very quick way and with a clear intention that they help the reading of the texts overcoming the image to the writing. His textual interest is so clear that is not uncommon to have the feeling that the argument is very less critic of what should be, adding to this the huge size of his quotes, sounding as a small compilation of other texts that are related to Holanda’s reflections.

Stichini named a section of his first chapter as “O estatuto social do pintor” (“The social status of the painter”) and in this one he affirms that “A fact determines that the composition of ‘Da pintura Antigua’: the art situation in Portugal. This depends on the both geographical situation of the country as the own complexity of a field on which all consider themselves as right to decide...”²⁵

In the same chapter he talks about the terms “mannerism” and “baroque”:

Although relatively new in its current form, the concept of 'mannerism', which has very ancient origins in Vasari theory of 'manners', is an indispensable tool in the history of sixteenth-century Italian culture. Indeed, between 1520 and 1590 is seen a profound change in all artistic fields, a change in the overall aesthetic (...). Soon appear painters as Parmigianino, Pontormo, Lelio Orso, besides Michelangelo, manifestations of a spirit that will dominate European culture, marking it strongly and preparing for the advent of the Baroque²⁶

This sum of topics, the textual proximity of the relation between the texts by Holanda and the social status of the artist in Portugal and, after that, the

dos textos, subjugando a imagem à escrita, fazendo com que a primeira seja um trampolim para a segunda. Seu interesse textual é tão claro que não é incomum a sensação de que sua argumentação é muito menos crítica do que deveria ser, somando-se a isto a extensão de suas citações, que soam mais como uma pequena compilação de outros textos relacionáveis às reflexões de Holanda.

Stichini intitula uma seção de seu primeiro capítulo *O estatuto social do pintor*, e nesta, afirma que “Um facto determina a redacção do ‘Da pintura antigua’: a situação da arte em Portugal. Esta depende tanto da situação geográfica do país como da própria complexidade dum campo sobre o qual todos se julgam como direito de se pronunciar...”²⁵

No mesmo capítulo, ele disserta sobre os termos “maneirismo” e “barroco”:

Embora relativamente recente na sua forma actual, o conceito de ‘maneirismo’, que tem muito remota origem na teoria vasariana das ‘maneiras’, é um instrumento indispensável na história da cultura italiana do século XVI. Com efeito, entre 1520 e 1590 assiste-se a uma profunda alteração em todos os campos artísticos, a uma modificação global no sentido estético (...). Surgem então pintores como o Parmigianino, Pontormo, Lelio Orso, além do próprio Miguel Ângelo, manifestações dum espírito que passará a dominar a cultura europeia, marcando-a fortemente e preparando o advento do Barroco.²⁶

Esse somatório de tópicos, a relação entre os textos holandianos e o estatuto social do artista em Portugal e, logo após, a relação que Stichini faz entre estes e os conceitos estilísticos de “maneirismo” e “barroco” fazem eco aos escritos de outro historiador da arte português, Vitor Serrão (1952-), professor da Universidade de Lisboa. Ele é citado apenas uma vez na bibliografia de Stichini, visto que o livro deste último foi publicado em janeiro de 1982 e os livros do primeiro passaram a ser publicados com frequência a partir do mesmo ano; creio que o livro de Stichini seja anterior.

Serrão tornou-se conhecido após a publicação de seus dois primeiros livros, *A pintura maneirista*, e sua dissertação de mestrado, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores*.²⁷ Neste

²⁴ His second and last chapter, “O pensamento”, shares Francisco de Holanda into four conceptual ideas: the metaphysics, the painter theory, the pictorial process and the history theory.

²⁵ Ibidem, p. 39.

²⁶ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda – vida, pensamento e obra*. Lisbon: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 35-36.

²⁵ VILELA, José Stichini. Op. cit., p. 39.

²⁶ VILELA, José Stichini. Op. cit., p. 35-6.

²⁷ SERRÃO, Vitor. *A pintura maneirista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua

segundo, aproximando-se do texto de José Stichini Vilela, o autor disserta sobre a transição de “servil artesão até a de artista independente, individualizado como criador e com alguma importância no tecido social”²⁸ dentro de Portugal. Trata-se de uma “história social da arte” cuja ideia central é comprovar, através de vasta documentação, que com o surgimento do “maneirismo”, ou seja, da segunda metade do século XVI ao final da primeira metade do século XVII, os artistas em Portugal foram elevados a um novo estatuto, como numa tentativa de emular a posição na qual os artistas italianos se encontravam, desde a metade do século XIV – com a célebre figura de Giotto, por exemplo. O historiador da arte exemplifica os diferentes tipos de pintores (de têmpera, de estofado, dourado, entre outros) e explicita que o mais importante deles, quanto ao reconhecimento, era o pintor de óleo.

Serrão merece atenção por ter abordado um período da arte em Portugal até então não muito comentado por outros historiadores, valendo-se de documentação confiável, publicada e compartilhada no meio acadêmico. Sua opção por publicar os documentos citados na íntegra e como apêndice de seus livros, não apenas deixando-os flutuar como citações, é memorável. Porém, o problema de sua escrita é o modo como homogeneiza os mais diversos artistas através da palavra “maneirismo”. Chega a afirmar que este foi o “primeiro estilo internacional depois do Gótico”²⁹ e, sempre que possível, escreve-o com “m” maiúsculo. Ele afirma que o Renascimento foi um “fenômeno cultural e ideológico especificamente italiano”³⁰, deixando a Portugal um papel menor, que apenas ganharia amplitude com o despertar do “maneirismo”. Frequentemente, Serrão denota seu débito com outro historiador português, Adriano de Gusmão, que diz:

Italianizamo-nos, sem dúvida, mas, em regra, sem uma subordinação perfeita aos moldes italianos, ainda que num decidido caminho de modernização. Os nossos artistas como que souberam, por instinto, incorporar, em certos constantes tradicionais, a nova expressão cultural que seduzia quase toda a Europa. Não já, bem entendido, a renascentista propriamente dita, que não

Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982 ; SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

²⁸ SERRÃO, Vitor. *O maneirismo*, op. cit., p. 9.

²⁹ SERRÃO, Vitor. *O maneirismo*, op. cit., p. 28.

³⁰ SERRÃO, Vitor. *O maneirismo*, op. cit., p. 32.

relation that Stichini does between them and the stylistic concepts of “mannerism” and “baroque”, do reverberate the texts of another Portuguese historian, Vitor Serrão (1952-), professor of the University of Lisbon. This one is quoted only through a bibliographical work of Stichini, as the book of this one was published in January 1982 and the books of the first one began to be published frequently from the same year; I believe that Stichini’s book had been published before.

Serrão became known after the print of his first two books, “A pintura maneirista” (“The mannerist painting”) and his dissertation “O maneirismo e o estatuto social dos pintores” (“The mannerism and the social status of the painters”).²⁷ In the second book, linking with the text of José Stichini Vilela, the author discourses about the transition “from slavish artisan to independent artist, individualized as a creator and with some importance in the social sphere”²⁸ inside Portugal. It is a “social history of art”, which the central idea is to prove, using extensive documentation, that when the “mannerism” appeared from the second half of the 16th century to the end of the first half of the 17th century, according to the author, the artists in Portugal were raised to a new status, in an attempt to emulate the position which Italian artists were provided since half of the 14th century, as the famous Giotto, for example. The historian of art exemplifies the different kinds of painters existents (of tempera, of upholstered, golden, and others) and explicit that the most important of them, in an acknowledgment sense, was the oil painter.

The author deserves attention for having opened space to talk about a period of art in Portugal that was not very commented by others historians, using trustful documents, published and shared with the Academy. His option for publishing the documents quoted in full as an appendix of his book, not only letting them as quotes, is memorable. The problem of his writings, however, is how he homogenizes the most different kinds of artists through the word “mannerism”. He also affirms that it was the “first

²⁷ SERRÃO, Vitor. *A pintura maneirista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982. SERRÃO, VITOR. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores*. Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

²⁸ SERRÃO, VITOR. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores*. Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 9.

international style after the Gothic”²⁹ and, always as possible, writes it with the letter “m” uppercase. He affirms that the Renaissance was “a cultural and ideological Italian phenomenon specifically”³⁰, letting to Portugal a smallest paper that would gain amplitude with the wake of the “mannerism”. Always as possible, Serrão denotes its debit with another Portuguese historian, Adriano de Gusmão, who says:

We turned into Italians, but usually without a perfect subordination to the Italian manner, even in a determined way of modernization. Our artists as they knew, by instinct, to incorporate, in some traditional constants, the new cultural expression which lured most of Europe. Not now, of course, the Renaissance itself, that we did not retract in due time, then tied the Flemings, who knows if to save our own character. But we followed, quietly, the new patterns of Mannerism, not so much the finesse, elegance and sensuality of the masters of Florence and Parma, but especially in the more austere and classic feature of the romanists, more close, of course, to a society that adhered the Counter-Reformation³¹

There is here a belief in some “character of Portuguese art”, a “portugueseness” in the art of “mannerism”. The necessary overage of quotation marks to talk about these terms already denotes a danger in using them because of his general character and to believe in some kind of Portuguese artistic essence. We have the problem of the style very clear in the writing of Vitor Serrão and, as affirms wisely Hans Belting, “the ‘style’ is also an opposite polo of the individual and a guarantee of the pure vision that is found in every man and doesn’t seem connected to any prior cultural wisdom.”³²

The use of the of artistic styles, in the case of Vitor Serrão, is to silence the potency of the works of art and construct a monument to a belief that during the second half of the 16th Century in Portugal, the art was a reflex of the “the class struggle” between the painters of oil and the aristocracy, besides the reflection of a “spiritual crises” of the Portuguese

recolhêramos em devido tempo, vinculada então aos flamengos, quem sabe se para guardar o nosso próprio carácter. Mas seguimos afinal, discretamente, os novos padrões do Maneirismo, não tanto na finura, elegância e voluptuosidade dos mestres de Parma ou Florença, mas sobretudo na feição mais austera e clássica dos romanistas, a que mais quadraria, certamente, a uma sociedade que aderira à Contra-Reforma.³¹

Há aqui uma crença em certo “caráter da arte portuguesa”, uma “portuguesidade” na arte “maneirista”. O excesso de aspas necessárias para se falar desses termos já denota o perigo em utilizá-los, por conta de seu caráter generalizante e pela crença em certa essência artística portuguesa. Temos o problema do estilo muito claro na escrita de Vitor Serrão e, como afirma sabiamente Hans Belting, “o ‘estilo’ também é um pólo oposto do indivíduo e uma garantia da visão pura que se encontra em todos os homens e não parece ligada a nenhum saber cultural prévio”.³²

Utilizar-se do discurso dos estilos artísticos, no caso de Vitor Serrão, é silenciar a potência das obras de arte e construir um monumento à crença de que, durante a segunda metade do século XVI, a arte em Portugal foi um reflexo da “luta de classes” entre os pintores de óleo e a nobreza, além de refletir uma “crise espiritual” da população portuguesa, dada pelas reformas religiosas.³³

³¹ GUSMÃO, Adriano de. apud SERRÃO, Vitor. Op. cit., p. 46.

³² BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 48.

³³ “Em meados de Quinhentos, Portugal evoluiu, em termos estéticos, e acompanhando um fenômeno de modernidade que (oriundo de Itália) ganhava foros de dominante por todo o espaço europeu, para um novo formulário artístico que é hoje designado por Maneirismo. Este novo ‘estilo’ que refletia uma rebelião equívoca contra os valores normativos e de equilíbrio do Renascimento, ganhou forma generalizada no gosto dos pintores e clientes portugueses através de obras em que as figuras adquirem anômalo alteamento dentro dos cânones deformativos italianos, em que a cor outrora garrida dos ‘primitivos’ atinge tonalidades de opulência opaca, em que os espaços das composições são deliberadamente distorcidos, para acentuarem efeitos ambíguos, e em que o anterior ‘naturalismo’ classicista evoluiu para estranhos efeitos de teatralidade e de afectação. É o período denominado ‘maneirista’, que em Portugal corresponde aos anos 1560-1620, grosso modo, ao ideário militante da igreja tridentina (que via na pintura o adequado instrumento catequítico de propagação da fé e coberta das populações contra os ‘perigos’ e ‘desvios’ da Reforma, contra as imagens dissolutas e de falso dogma, etc).” In: SERRÃO, Vitor. *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisboa: Editorial Cominho, 1989, p. 73.

²⁹ SERRÃO, VITOR. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores*. Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 28.

³⁰ Ibidem, p. 32.

³¹ GUSMÃO, Adriano de. apud SERRÃO, VITOR. Ibidem, p. 46.

³² BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 48.

Em *Estudos de pintura maneirista e barroca*, de 1989, tais questões permanecem e são ampliadas. O termo “maneirismo” ganha um companheiro, o “barroco”, e, em dado momento, o autor afirma que a arte do Renascimento não se fez presente em Portugal por causa da “tradicional construção gótica” que “assumiu-se factor de resistência”.³⁴ O que o autor acaba por fazer é interligar os momentos do dito “anti-classicismo” da arte em Portugal e criar um sentido entre eles. A presença do “estilo manuelino” fez com que a “arte renascentista”³⁵ não tivesse grande força em Portugal, ao contrário do “maneirismo” que, por sua vez, desembocaria no “barroco”.³⁶ Temos neste recorte uma má combinação do pior que se pode extrair de Arnold Hauser, em sua *História social da arte e da literatura* (1950), e de Heinrich Wölfflin, em *Conceitos fundamentais de história da arte* (1915).

E quem foi Francisco de Holanda, segundo Vitor Serrão?

Francisco de Holanda, sobre cujo papel de teorizador maneirista teremos oportunidade de nos debruçar noutros capítulos, esteve na Península Itálica entre 1538 e 1540, como é por demais conhecido, tendo-se insinuado nos círculos humanísticos de Vittoria Colonna e convivido intimamente com Miguel Ângelo e outras figuras gradas da cultura artística do Renascimento. Mais importantes no processo de desabrochar de uma pintura maneirista em Portugal terão sido, porém, os pintores António Campelo e Gaspar Dias, estagiários em Roma por volta do quinto e sexto decênios do século XVI, segundo o fidedigno depoimento de Félix da Costa Meesen (...).³⁷

³⁴ “(...) delimitar às justas proporções o espólio renascentista existente no país, que é na realidade muito escasso. Compreende-se hoje o porquê desse facto: a tradicional construção gótica, que entre nós teve também um prolongamento anacrónico (através do brilhante ‘ciclo manuelino’), assumiu-se factor de resistência – como de resto em outros domínios artísticos, como a pintura, a iluminura, a escultura, etc – à penetração dos eruditos modelos clássicos do Renascimento; apenas em casos esporádicos, e com um carácter experimental (que a intervenção esclarecida de mecenas, e nobre imbuídos de espírito humanista, justifica), se desenvolveram soluções construtivas puramente renascentistas (a Igreja do Mosteiro da Mitra, perto de Évora, o Claustro da Manga, em Coimbra, a Igreja da Conceição, de Tomar), obviamente sem condições de subverter gostos e tendências enraizadas”. In: SERRÃO, Vitor. *Estudos...*, op. cit., p. 370.

³⁵ O termo, para Serrão, quer dizer a arte do século XV e começo do século XVI, até a proliferação das “formas serpentinadas” e curvilíneas, como na Capela Sistina de Michelangelo Buonarroti, e que já seriam o “maneirismo”.

³⁶ Fazendo coro a isso, Vitor Serrão possui um livro intitulado *A pintura proto-barroca em Portugal. 1617-1652: triunfo do naturalismo e do tenebrismo*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

³⁷ SERRÃO, Vitor. *O maneirismo...*, op. cit., p. 38.

population, given by the religions reforms.³³

In “Estudos de pintura maneirista e barroca” (“Studies on mannerist and baroque painting”), from 1989, these questions remains and are enlarged. The term “mannerism” wins a partner, the “baroque”, and in some kind of moment the author affirms that the art of Renaissance is not present in Portugal because the “traditional gothic construction” that “admitted a resistance factor”.³⁴ What the author just does is connect the moments of the called “anti-classicism” of art in Portugal and create a sense between them. The presence of the “manueline style” made the “Renaissance art”³⁵

³³ “Em meados de Quinhentos, Portugal evoluiu, em termos estéticos, e acompanhando um fenómeno de modernidade que (oriundo de Itália) ganhava foros de dominante por todo o espaço europeu, para um novo formulário artístico que é hoje designado por Maneirismo. Este novo ‘estilo’ que refletia uma rebelião equívoca contra os valores normativos e de equilíbrio do Renascimento, ganhou forma generalizada no gosto dos pintores e clientes portugueses através de obras em que as figuras adquirem anômalo alteamento dentro dos cânones deformativos italianos, em que a cor outrora garrida dos ‘primitivos’ atinge tonalidades de opulência opaca, em que os espaços das composições são deliberadamente distorcidos, para acentuarem efeitos ambíguos, e em que o anterior ‘naturalismo’ classicista evoluiu para estranhos efeitos de teatralidade e de afectação. É o período denominado ‘maneirista’, que em Portugal corresponde aos anos 1560-1620 grosso modo ao ideário militante da igreja tridentina (que via na pintura o adequado instrumento catequético de propagação da fé e coberta das populações contra os ‘perigos’ e ‘desvios’ da Reforma, contra as imagens dissolutas e de falso dogma, etc)” in SERRÃO, Vitor. *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisbon: Editorial Cominho, 1989, p. 73.

³⁴ “... delimitar às justas proporções o espólio renascentista existente no país, que é na realidade muito escasso. Compreende-se hoje o porquê desse facto: a tradicional construção gótica, que entre nós teve também um prolongamento anacrónico (através do brilhante ‘ciclo manuelino’), assumiu-se factor de resistência – como de resto em outros domínios artísticos, como a pintura, a iluminura, a escultura, etc – à penetração dos eruditos modelos clássicos do Renascimento; apenas em casos esporádicos, e com um carácter experimental (que a intervenção esclarecida de mecenas, e nobre imbuídos de espírito humanista, justifica), se desenvolveram soluções construtivas puramente renascentistas (a Igreja do Mosteiro da Mitra, perto de Évora, o Claustro da Manga, em Coimbra, a Igreja da Conceição, de Tomar), obviamente sem condições de subverter gostos e tendências enraizadas”. Ibidem, p. 370.

³⁵ The word, to Serrão, means the art of the 15th Century and the beginning of the 16th Century, to the dissemination of the “serpentine forms” and curves, as in the Sistina Chapel of Michelangelo Buonarroti and it would

didn't have strength enough in Portugal, despites of "mannerism" that, on the other hand, will turn into "baroque"³⁶. We have in this part of his speech a bad combination of the worse we could obtain of Arnold Hauser and his "The social history of art" (1950), and of Heinrich Wölfflin e his "Principles of art history" (1915).

And who was Francisco de Holanda, according to Vitor Serrão?

Francisco de Holanda, whose paper as a theoretic of the Mannerism we shall turn our attention elsewhere, was on the Italian Peninsula between 1538 and 1540, as is well known, having crept in humanistic circles of Vittoria Colonna and lived closely with Michelangelo and other figures of the artistic culture of the Renaissance. More important in the process of unfolding of a Mannerist painting in Portugal have been, however, the painters António Campelo and Gaspar Dias, trainees in Rome around the fifth and sixth decades of the sixteenth century, according to reliable testimony of Felix da Costa Meesen...³⁷

For Serrão, Francisco de Holanda was this: a pure "mannerist theorist", "left on the board of our cultural movement, lying on the drawers without publisher, because of the excessive modernity revealed"³⁸. Since to the historian the "mannerism" was a "irrational current rebellion against the Classicist legacy of the Renaissance" and also a "esthetic and cultural situation" nowadays perfectly recognizable by its owns characters which inside a common denominator anticlassicist and antinaturalist know how to incorporate the concerns of the Lutheran Reformation as the Counter-reformation 'Tridentine'³⁹, he is incapable of dissect the holandians words and see him besides this drawn he was inserted.

Would Francisco de Holanda be a "mannerist"? Would he have little effect on the Portuguese art? And why? Was it because he was not send to Rome in the second half of the century, in other words, he wasn't send in a proper moment to the "Portuguese artistic rebellion"? Was he an "anti-classical

already be the "mannerism".

³⁶ Vitor Serrão has another book called *A pintura proto-barroca em Portugal. 1617-1652 : triunfo do naturalismo e do tenebrismo*. Lisbon: Edições Colibri, 2000.

³⁷ SERRÃO, VITOR. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores*. Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 38.

³⁸ Ibidem, p. 236.

³⁹ SERRÃO, Vitor. *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisbon: Editorial Cominho, 1989, p. 368.

Para Serrão, Francisco de Holanda foi isto: um "puro teorizador maneirista", "passado à margem do nosso movimento cultural, jazendo nas gavetas à mímica de editor, dada a excessiva modernidade revelada"³⁸. Como para o historiador o "maneirismo" foi uma "corrente irracional de rebelião declarada contra o legado classicista do Renascimento" e também uma "situação estética e cultural' hoje perfeitamente reconhecível por características próprias que dentro de um denominador comum anticlassicista e antinaturalista soube incorporar-se tanto às inquietações da reforma luterana como da contra-reforma tridentina"³⁹, ele é incapaz de dissecar as palavras holandianas e vê-lo para além desta gaveta na qual o inseriu.

Seria Francisco de Holanda um "maneirista"? Teria ele pouco efeito sobre o ambiente artístico português? E por quê? Seria pelo fato de não ter sido enviado a Roma na segunda metade do século, ou seja, não foi enviado no momento propício para a "rebelião artística portuguesa"? Seria ele um "rebelde anticlássico"? Aliás, ser anticlássico pode ser sinônimo de rebeldia? Não poderíamos interpretar o termo como dependente do clássico, visto que a este faz oposição?

Mais de vinte anos após sua dissertação de mestrado, Serrão publicou, em 2008, *A trans-memória das imagens*.⁴⁰ Destoando de todo o material anterior ao qual tive acesso, a introdução do autor explicita sua dívida com Aby Warburg e seu conceito de *pathosformel*, daí advindo sua vontade de analisar obras e seu transcorrer no tempo, suas diversas interpretações e recepções por diferentes contextos histórico-artísticos. Vale citar:

É precisamente esta circularidade dinâmica das imagens artísticas, esta dialéctica de relação constante entre o que *foi* e o que *é*, que atesta a sua força memorial e valoriza o seu poder de comunicação face a tempos e públicos distintos. Não faz sentido em nenhuma circunstância – para mim não o faz – ver as obras de arte como um produto acabado, que não caberia interrogar nem questionar, em nome de uma ordem afectiva absoluta... Sim, as imagens artísticas têm de ser *interrogadas* segundo programas estruturados de fruição e questionamento, a fim de nos mostrarem o muito que encerram das suas memórias ocultas, esquecidas pela alteração das suas funções e objetivos primeiros.⁴¹

³⁸ SERRÃO, Vitor. *O maneirismo...*, op. cit., p. 236.

³⁹ SERRÃO, Vitor. *Estudos...*, op. cit., p. 368.

⁴⁰ SERRÃO, Vitor. *A trans-memória das imagens*. Lisboa: Editora Cosmos, 2008.

⁴¹ SERRÃO, Vitor. *A trans-memória...*, op. cit., p. 19.

Ao ler este trecho, temos a impressão de lidar com outro historiador da arte, não aquele baseado na ampla documentação e na arguição sociológica e também utilizador desenfreado dos estilos artísticos. Ao lermos sua bibliografia, os nomes de Panofsky, Gombrich, Didi-Hubermann, Benjamin, Warburg, Schapiro e Saxl saltam aos olhos, assim como suas referências à “Iconologia”, tão latente nos escritos de W. J. T. Mitchell, por exemplo.⁴² Porém, ainda na página 20, ao confrontar duas obras a fim de explicitar sua abordagem da “trans-memória”, Serrão revitaliza as ideias de seus textos mais antigos:

(...) vejam-se por exemplo, os dois retratos de D. Sebastião (Museu Nacional de Arte Antiga e Convento das Descalzas Reales), por Cristóvão de Moraes, um dos nossos artistas maiores da *fase maneirista*, ou a “Natureza Morta com peixe, caranguejo, laranjas e cebolas” (Louvre), de Baltazar Gomes Figueira, ótimo pintor do *naturalismo barroco* (...).⁴³

Essas categorias de análise grifadas parecem destoar de todo o belo projeto anunciado pelo autor, através do qual “todas as obras de arte produzidas pela humanidade podem ser consideradas *contemporâneas* ou, pelo menos, dotadas de um olhar contemporâneo”⁴⁴, justamente por serem advindas daquilo que Belting chama de “herança indesejada da modernidade”⁴⁵, ou seja, o “estilo”.

De modo curioso, quicá irônico, Sylvie Deswarte-Rosa publica, no catálogo *A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, organizado por Vitor Serrão em 1995, um texto intitulado *Francisco de Holanda. Maniera e Idea*.⁴⁶ Em sua argumentação, a autora faz uma preciosa crítica ao termo “maneirismo”, indo de encontro ao título da própria exposição e do catálogo. Ela parte de Wölfflin e da sua oposição entre “Renascença” e “Barroco” – dada através de uma história interna das formas, em livro de mesmo título, publicado em

⁴² MITCHELL, W. J. T. *Iconology – image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

⁴³ SERRÃO, Vitor. *A trans-memória...*, op. cit., p. 20 (grifo meu).

⁴⁴ SERRÃO, Vitor. *A trans-memória...*, op. cit., p. 21.

⁴⁵ BELTING, Hans. “Capítulo 4: A herança indesejada da modernidade: estilo e história” In: op. cit., p. 41-50.

⁴⁶ DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Francisco de Holanda: maniera e idea”. In: *A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1995, p. 59-88.

rebel”? Moreover, anti-classical can be a synonym of rebellion? Couldn’t we understand the term as a dependent of classical, since it is doing an opposition?

More than twenty years after his master degree dissertation, Serrão published, in 2008, the book “A trans-memória das imagens” (“The transmemory of images”).⁴⁰ Dislike all the previous material I have accessed, the author begins his introduction showing his debt with Aby Warburg and his concept of *pathos-formel*, coming from it his wish to analyses the works and his historical-artistic course. We can quote:

Is precisely this dynamic circularity of the images, this dialectic of the constant relation between what it was and what it is, that attests his memorial strength of communication face the distinct public and time. It doesn’t make any sense in any circumstance – for me it doesn’t – see the works of art as a finished product, which couldn’t interrogate and even question, in the name of an effective order. Yes, the artistic images have to be interrogated according to structured programs of questioning and fruition, wanting to show us the enclosing much of his hidden memories, forgotten by the changing of his previous functions and objectives.⁴¹

Reading this part we have the impression of dealing with another art historian, not that previous one based on large documentation and sociological argumentation and also a user of artistic styles. Reading his biography, the names of Panofsky, Gombrich, Didi-Hubermann, Benjamin, Warburg, Schapiro and Saxl call the attention, as his references to the idea of “Iconology” so latent in the writings, for example, of W. J.T. Mitchell.⁴² Although, in the page number twenty, confronting two works trying to show his approach of “transmemory”, Serrão revitalizes the ideas of his more antiques texts:

... see, for example, two portraits of D. Sebastião (Museu Nacional de Arte Antiga e do Convento das Descalzas Reales), by Critovão de Moraes, one of ours greatest artist of the *mannerist phase*, or the ‘Still life with fish, crab, oranges and onions’ (Louvre), of Balthazar Gomes Figueira, great painter of the *baroque naturalism...*⁴³

⁴⁰ SERRÃO, Vitor. *A trans-memória das imagens*. Lisbon: Editora Cosmos, 2008

⁴¹ Ibidem, p. 19.

⁴² MITCHELL, W. J. T. *Iconology – image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

⁴³ SERRÃO, Vitor. Idem, p. 20. (emphasis mine)

These underlined analyses categories seems to be different of the entire nice project announced by the author that “. . . all the works of art produced by the humankind can be considered *contemporary*, in other words, with a contemporary view”⁴⁴, just because they came from what Belting calls as “undesired inheritance of modernity”⁴⁵, in other words, “the style”.

In a curious way, maybe ironic, Sylvie Deswarte-Rosa publishes in a catalog organized by Vitor Serrão, in 1995, “A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões” (“The mannerist painting in Portugal. Arte in the time of Camões”), a text named “Francisco de Holanda. Maniera e Idea” (“Francisco de Holanda. Maniera and idea”).⁴⁶ In her argument, the author did a precious critic to the term “mannerism”, going like that in front of the title of the exhibition itself and its catalog. She starts from Wölfflin and his opposition between “Renaissance” and “Baroque”, given through an inside history of the shapes, in a book of the same title, published in 1889⁴⁷ and analyses the speeches of Alöis Riegl, Luigi Lanzi and Walter Friedländer. About this last one:

That was what Walter Friedländer did in a conference pronounced in the University of Friburg in 1914 and published in 1925, with the title “Le style anti-classique”, which marks the beginning of the truth rehabilitation of the term Mannerism. This author underlined the capital paper of Michelangelo, despite contest in a very few persuasive way the quality of being the beginner in this process. In this conference, defines Mannerism about morphological essential bases, and see in the works of Pontormo, Parmigianino and Rosso an insurgency inspired in a huge part, in his opinion, by Dürer and the “gothic” art against the static ideal of the Renaissance. Through the eyes of Friedländer, this three paladins of mannerism, creators of the “noble style, pure, idealistic and antinaturalist from 1520 to 1550”, they became as key-elements of one of those historical antithesis of the dialectic from Hegel that already produced in Wölfflin, the ideia of a Kunstges-

1888⁴⁷ –, e analisa os discursos de Alöis Riegl, Luigi Lanzi e Walter Friedländer. Sobre este último:

Foi o que fez Walter Friedländer numa conferência proferida na universidade de Friburgo em 1914 e publicada em 1925, com o título de “Le style anti-classique”, que marca o início da verdadeira reabilitação do termo Maneirismo. Este autor sublinha o papel capital de Michelangelo, apesar de lhe contestar, de maneira pouco convincente, o mérito de ter sido o iniciador desse processo. Nessa conferência, define o Maneirismo sobre bases essencialmente morfológicas, e vê, nas obras de Pontormo, Parmigianino e Rosso uma rebelião, inspirada em grande parte, em sua opinião, por Dürer e a arte “gótica”, contra o ideal estético do Renascimento. Aos olhos de Friedländer, esses três paladinos do Maneirismo, criadores do “estilo nobre, puro, idealista e antinaturalista que vai de 1520 a 1550”, surgiam como os elementos-chave de uma daqueles antíteses históricas da dialéctica transcendente hegeliana, que já produzira, em Wölfflin, a noção de uma Kunstgeschichte ohne Namen, uma “história da arte sem nomes”, em que o indivíduo não tem qualquer importância face ao determinismo histórico.⁴⁸

Lutando contra essa corrente historiográfica, Deswarte-Rosa explica a origem da palavra “maniera” no sentido vasariano, ou seja, “maniera” como assinatura, estilo pessoal, presença marcante e perceptível da mão de dado artista em dada obra. Aproxima *Da pintura antiga* de “divergentes interpretações modernas do Maneirismo: liberdade criadora, transformação estilística, ideia platônica como fundamento filosófico”⁴⁹, mas, na sequência, é capaz de desconstruir esse conceito criado pela historiografia alemã da arte no século XIX e, (in)diretamente, criticar os próprios escritos de Vitor Serrão.

A primeira publicação de Sylvie Deswarte-Rosa sobre Francisco de Holanda data de 1975.⁵⁰ Francesa, atualmente professora da École Normale Supérieure de Lyon, foi orientada por André Chastel em sua tese de doutorado sobre o pai de Francisco de Holanda, Antonio de Holanda, e as iluminuras

⁴⁴ Ibidem, p. 21.

⁴⁵ BELTING, Hans. “Capítulo 4: A herança indesejada da modernidade: estilo e história” in *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, pp. 41-50.

⁴⁶ DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Francisco de Holanda: maniera e ideia” in *A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*. Lisbon, 1995, pp. 59-88.

⁴⁷ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

⁴⁷ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

⁴⁸ DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Francisco de Holanda: maniera e ideia”..., op. cit., p. 74.

⁴⁹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Francisco de Holanda: maniera e ideia”..., op. cit., p. 88.

⁵⁰ DESWARTE, Sylvie. “Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda”. In *Arquivos do Centro Cultural Português*. v. 7. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 421-9.

da *Leitura Nova*.⁵¹ É autora de extenso número de publicações sobre Holanda, o humanismo em Portugal e as artes visuais na Península Ibérica.⁵² Expandiu, pouco a pouco, o “problema Francisco de Holanda” e escreveu textos sobre os integrantes da corte de D. João III, cada um de um modo, além de lançar luz sobre a figura do humanista português. Geralmente, os textos aparecem publicados junto a documentos raros transcritos e podem ser encontrados em francês, predominantemente, italiano ou português.

Em 1992, a autora ampliou e revisou quatro de seus artigos, que foram transformados em um livro intitulado *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*.⁵³ A historiadora da arte lida precisamente com o *Da pintura antiga*, valorizando um texto que, antes de seu trabalho, geralmente era estudado em conjunto com *Diálogos em Roma*, fosse por conta de os manuscritos originários terem sido compilados juntos, fosse pelo fato de o ano de finalização dos dois escritos ser o mesmo. Deswarte-Rosa percebe na escrita holandiana a utilização do conceito de “ideia” de modo análogo à sua utilização pela filosofia neoplatônica durante o Renascimento, principalmente através das figuras de Marsilio Ficino e Giulio Camillo, além de perceber ressonâncias deste conceito nas escritas de outros humanistas célebres, como o próprio Michelangelo Buonarroti, Baldassare Castiglione, Federico Zuccaro e Giovan Paolo Lomazzo.

O argumento central de seu livro é que, diferentemente do exposto por Erwin Panofsky em *Idea: a evolução do conceito de belo*⁵⁴ – que argumenta que Lomazzo e Zuccaro teriam sido os primeiros responsáveis pela articulação deste conceito transcendental e neoplatônico dentro da teoria artística, com os

chichte ohne Namen, a “History of arts without names”, where the individual does not have any importance face of historical determinism.⁴⁸

Struggling against this historiographical movement, Deswarte-Rosa explains the origin of the Word “maniera” in the vasarian sense, in other words, “maniera” as a signature, as a personal style, as strong and perceptive presence of the style of a specific artist in a specific work. Approaches the “Da pintura antiga” of “differing modern interpretations of Mannerism: creative freedom, stylistic transformation, Platonic idea as the philosophical foundation”⁴⁹ but, in the sequence, is able to deconstruct this concept created by the German historiography of art in the 19th century and (in)directly, criticizes the scripts of Vitor Serrão.

The first publication of Sylvie Deswarte-Rosa about Francisco de Holanda is from 1975.⁵⁰ From France, nowadays she is a professor of the École Normale Supérieure de Lyon, and André Chastel was her orientator in her PhD thesis about the father of Francisco de Holanda, Antonio de Holanda and the iluminures of “Leitura Nova.”⁵¹ As an author, she has a large number of publications about Holanda, the humanism in Portugal and the visual arts in the Iberian Peninsula.⁵² Deswarte-Rosa increase very slowly the “Francisco de Holanda problem” and have writings which discusses the members of the court of D. João III and, each one in a different way, also clarify about the person of

⁴⁸ DESWARTE-ROSA, Sylvie, “Francisco de Holanda: maniera e ideia” in *A pintura maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*. Lisbon, 1995, p. 74.

⁴⁹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. Op. cit, p. 88.

⁵⁰ DESWARTE, Sylvie. “Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda” in *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7, Paris, 1973, pp. 421-429.

⁵¹ DESWARTE, Sylvie. *Les enluminures de la Leitura Nova. 1504-1552. Étude sur la cultura artistique au Portugal au temps de l’Humanisme*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1977.

⁵² DESWARTE, Sylvie. “Deux artistes mystiques du XVI^e siècle: Francisco de Holanda et Jean Duvet” in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du colloque*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 123-133. DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda” in *Revue de l’art*, v. 68, 1985, pp. 55-72. DESWARTE-ROSA, Sylvie. *II ‘Perfetto Cortegiano’ D. Miguel da Silva*. Rome: Bulzoni, 1989. DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d’oeuvres d’art et envoi d’artiste.” In : *Revue de l’Art*. v. 88, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p. 52-63. A historiadora é autora de mais de trinta artigos, entre publicações internacionais de história da arte e da cultura.

⁵¹ DESWARTE, Sylvie. *Les enluminures de la Leitura Nova. 1504-1552. Étude sur la cultura artistique au Portugal au temps de l’Humanisme*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1977.

⁵² DESWARTE, Sylvie. “Deux artistes mystiques du XVI^e siècle: Francisco de Holanda et Jean Duvet”. In *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du colloque*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 123-33 ; DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda”. In *Revue de l’Art*. v. 68. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, p. 55-72 ; DESWARTE-ROSA, Sylvie. *II ‘Perfetto Cortegiano’ – D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni, 1989. DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d’oeuvres d’art et envoi d’artiste.” In : *Revue de l’Art*. v. 88, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p. 52-63. A historiadora é autora de mais de trinta artigos, entre publicações internacionais de história da arte e da cultura.

⁵³ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Idéias...*, op. cit.

⁵⁴ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

the Portuguese humanist. Usually they are published with rare documents transcripts and also can be found especially in French, Italian or Portuguese.

In 1992, the author increased and revised four of her articles and they were processed in a book called “*Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*”.⁵³ The historian of art deals precisely with the “*Da pintura antiga*”, valuing a text that, before her work, usually was studied together with the “*Diálogos em Roma*”, because their previous manuscripts have been compiled together one day, and also because the years of completion of writings to be the same. Deswarte-Rosa sees in the holandian writings the use of the concept of “*idea*” in a analog way of his using by the “*neoplatonic*” philosophy during the Renaissance trough, specially, the persons of Marsilio Ficino e Giulio Camilo, besides the resonances of this concept in the writing of other famous humanists as Michelangelo Buonarroti, Baldassare Castiglione, Federico Zuccaro and Giovan Paolo Lomazzo.

The main argument of her book is that, different from Erwin Panofsky in his “*Idea: a evolução do conceito de belo*”⁵⁴ who says that Lomazzo and Zuccaro have been the responsible for the articulation of this transcendental and neoplatonic concept inside the artistic theory with the texts “*Idea del tiempo della pittura*” (Milão, 1590) and “*L’idea de’ pittori, scultori ed architetti*” (Turim, 1607), the Portuguese Francisco de Holanda, fifty years before already did this articulation. This would made as the Portuguese humanist have been seen with a contemporary point of view, in other words, as a great scholar in a opposite way of his first interpretation by Raczynski and, in a second instance, such discover denounce an ignorance by Panofsky in his text.

To construct such a historiographical mission, Sylvie Deswarte-Rosa search, in the most different way, to find these resonances in “*Da pintura antiga*”. In a certain way she seems to dialogue with the propose of José Stichini Vilela, and her differential is the fact that she is an art historian, not a philosopher, but insists in the relation between the holandians words and his images with a certain “*theory of ideas*”. Even criticizing the approach of Panofsky, it seems that he is the one who she more used as

textos *Ideia do templo da pintura* (Milão, 1590) e *Ideia dos pintores, escultores e arquitetos* (Turim, 1607) –, o português Francisco de Holanda, cinquenta anos antes, já teria feito tal articulação. Isso faria com que o humanista português fosse visto com outros olhos contemporaneamente, ou seja, como um grande erudito e de modo oposto ao da interpretação de Raczynski, e, em segunda instância, tal descoberta denunciaria uma ignorância por parte de Panofsky.

Para empreender tal missão historiográfica, Sylvie Deswarte-Rosa busca, das mais diversas formas, encontrar tais ressonâncias no *Da pintura antiga*. De certo modo, ela parece dialogar com a proposta de José Stichini Vilela, tendo como diferencial o fato de ser uma historiadora da arte e não uma filósofa, insistindo na relação entre as palavras holandianas e suas imagens com certa “*teoria das ideias*”. Mesmo criticando a abordagem de Panofsky, parece que é a ele a quem a autora mais deve, caso relacionássemos seu livro a alguma vertente da tradição historiográfica.

Se por um lado é perceptível a busca por não utilizar Holanda apenas para se pensar a arte feita na Itália (por mais que a maior parte de suas análises gire em torno disso), fazendo com que a autora lance também informações que dizem respeito à arte em Portugal e também no dito “*Norte da Europa*”, por outro, constatamos certa avalanche textual. Em meio ao esforço pela “*verdade histórica*”, em meio às suas certezas, não é difícil nos perdermos na leitura de sua argumentação e suas enormes e, vez ou outra, prolixas notas de rodapé. As imagens viram apoio para os textos, como se não tivessem vida própria, ali estando apenas para comprovar referências textuais. Deswarte-Rosa pontua suas frases, sempre que possível, com os termos “*sem dúvida*” e “*com certeza*”. Trata-se de um trabalho de grande fôlego acadêmico, de grande erudição e que veio ao mundo para não deixar o leitor com dúvida alguma sobre a relação entre Francisco de Holanda e o pensamento neoplatônico.

Não estou a dizer que o trabalho de Deswarte-Rosa não seja digno de elogios; muito pelo contrário, é inigualável. O problema, porém, situa-se na forma como a autora escreve, um tanto quanto sufocante e “*fechada*”, de modo que Francisco de Holanda parece mais um elemento aprisionado por suas análises do que um objeto analisado e que continua disponível para que outros acadêmicos lancem diferentes olhares sobre

⁵³ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*. Lisbon: Editor Difel, 1992.

⁵⁴ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ele. Tenho a impressão de que a melhor forma de se lidar com a obra da autora é lendo seus artigos individualmente, a fim de conseguir “digerir”, com certo tempo, suas análises e, claro, buscar as fontes que consultou para acompanhar seu raciocínio sem perder de vista a figura de Francisco de Holanda.

Ironicamente, do mesmo modo que as supracitadas palavras da autora se enquadram em certos aspectos da escrita de Serrão, as palavras deste, em seu livro mais recente, parecem também se enquadrar na análise da produção historiográfica da autora francesa:

Após a morte dos seus fundadores, a Iconologia perdeu-se em exercícios que visavam encontrar tão-só a fonte escrita ou gravador de determinada imagem, recorrendo-se a uma pesquisa estéril nos mais obscuros manuscritos e nas mais crípticas passagens dos tratados de teologia medieval ou da literatura clássica, a fim de se identificar e explicar o significado intrínseco “de uma determinada imagem”.⁵⁵

No final de seu livro, Deswarte-Rosa chega a afirmar que Francisco de Holanda é uma espécie de precursor do Romantismo, ou seja, a sua utilização de conceitos neoplatônicos reverbera na ideia futura de gênio artístico:

(...) Francisco de Holanda está na origem de uma corrente filosófica na teoria da arte ocidental que leva à Estética, expressão que emprega Alexander Baumgarten o primeiro tomo de *Aesthetica* em 1750, dando o nome à disciplina, e a Hegel, sem falar dos teóricos do Romantismo sobejamente devedores do neoplatonismo. Ao fim e ao cabo, é Francisco de Holanda que exprime pela primeira vez, de maneira completa e coerente, o que se tornará o conceito moderno da inspiração artística na pintura.⁵⁶

Teríamos uma abordagem um tanto quanto fantasmática, a recordar o problema do “maneirismo” em Vitor Serrão? Sua insistência na relação entre Holanda e o neoplatonismo, além da argumentação de que sua abordagem foi dotada de “originalidade” – nos sentidos de “origem”, “ser o primeiro”, e também no sentido de “ser original”, “ser o único” – seriam pontos passíveis de revisão?

⁵⁵ SERRÃO, Vitor. *A trans-memória...*, op. cit., p. 311.

⁵⁶ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Idéias...*, op. cit., p. 235.

reference, if we were to connect her book with any movement of the historiographical traditions.

By one side it is perceived an enterprise for not using Holanda just to think the art created in Italy (for longer than most of their analysis turn around it), letting the author to send information about the art in Portugal and also in the so called “North of Europe”, in other side we find a textual avalanche. In the middle of her efforts for the “historic truth”, in the middle of so many assurances, it is not difficult to get lost reading her arguments and very large footnotes. The images are turned into support for the texts and don't have life for their own and are there just to prove the textual references. The author punctuates her sentences, always as possible, with expressions such as “undoubtedly” and “absolutely”. This is a work of extensive academic effort, huge erudition and came for not leaving the reader with any doubt about the relation between Francisco de Holanda and the neoplatonic thought.

I am not saying that the work of Deswarte-Rosa doesn't deserve complement; on the contrary. The problem is how the author writes. Her speech is oppressive and a little bit “closed”, and Francisco de Holanda seems more an element captive by her analysis than an object that was analyzed and that is still available for others scholars with a different point of view. I think that the best way of dealing with the work of Sylvie is to read her articles in an individual way, in order to get some time to digest their analysis and, of course, search the sources where she consulted to follow their argumentation without losing the person of Francisco de Holanda.

Ironically, as the same way her words quoted above were relative to the writings of Serrão, his words in his most recent book seems to fit with this analysis of the historiographical production of the French writer:

After the death of his founders, the Iconology got lost in exercises that aimed to find a written source or the engraver of a specific image, using a fruitless research on the most obscure manuscripts and in the most critical parts of the medieval theology treaties or classical literature, in order to identify and explain the meaning of “a particular image”.⁵⁵

In the end of her book, the author affirms that Francisco Holanda is a kind of pioneer of the Roman-

⁵⁵ SERRÃO, Vitor. *A trans-memória das imagens*. Lisbon: Editora Cosmos, 2008, p. 311.

ticism, in other words, the using of neoplatonic concepts reverberate in the future idea of the artistic genius:

... Francisco de Holanda is in the beginning of a philosophic movement in the theory of western art that will create the Esthetic, expression created by Alexander Baumgarten in the first tome of *Aesthetica* in 1750, naming the discipline, and to Hegel, without mention the Romanticism philosophers, who owned to the neoplatonism. In the end, is Francisco de Holanda who expresses, for the first time, in a complete and consistent way, what will be the modern concept of the artistic inspiration on painting.⁵⁶

Would we have in Deswarte-Rosa a cloudily approach that reminds the problem of “mannerism” in Vitor Serrão? Her insistence in the connection between Holanda and the neoplatonism, beyond the argument that her approach was endowed with “originality” (in the sense of “origin”, “being first” and also in the sense of being “original”, “being unique”) would be reviewable points?

Fearful with the interpretation did by the french woman, the English historian John Bury wrote to “Revue de l’art”, in 1985, a provocative text answering her article “Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda” (“Antiquity and new worlds. About Francisco de Holanda”), published in the same year.⁵⁷ After saying that the Sylvie’s arguments could be have been “... more simple and obviously explained...”, he criticizes her incisive way to approach the Portuguese humanist:

I believe it is important to recognize Holanda’s limitations because there has been a tendency to present him as an innovator in the fields of architecture, painting, art theory and even theology and philosophy, thus distorting his real gifts and real worth. I fear that (no doubt inadvertently) Dr. Deswarte’s fascinating article may tend to assist this mythologizing process, as for example when she pays him the left-handed compliment of calling him ‘presque moderne’. I hope therefore that you will be able to print this letter in order to help restore to Holanda his true identity, which he seems at present to be in some danger of losing.⁵⁸

⁵⁶ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*. Lisbon: Editor Difel, 1992, p. 235.

⁵⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda” in *Revue de l’art*, v. 68, 1985, pp. 55-72.

⁵⁸ BURY, John B. “Correspondance” in *Revue de l’art*, v. 73, 1986, pp. 69-70.

Temeroso com esta leitura feita pela francesa, o historiador inglês John Bury escreveu na *Revue de l’Art*, em 1985, uma provocação ao *Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda*, publicado no mesmo ano.⁵⁷ Após dizer que as argumentações de Deswarte-Rosa poderiam ter sido “mais simplesmente e obviamente explicadas”, ele critica de modo incisivo a abordagem ao humanista português:

I believe it is important to recognize Holanda’s limitations because there has been a tendency to present him as an innovator in the fields of architecture, painting, art theory and even theology and philosophy, thus distorting his real gifts and real worth. I fear that (no doubt inadvertently) Dr. Deswarte’s fascinating article may tend to assist this mythologizing process, as for example when she pays him the left-handed compliment of calling him “presque moderne”. I hope therefore that you will be able to print this letter in order to help restore to Holanda his true identity, which he seems at present to be in some danger of losing.⁵⁸

Das certezas de Sylvie Deswarte-Rosa para as hipóteses de John Bury. Da primeira pessoa do plural para a primeira pessoa do singular. Acadêmico não vinculado a nenhuma universidade específica, tendo trabalhado durante sua vida com a indústria do petróleo e também como diplomata, Bury apresenta um diferencial em relação aos outros historiadores que lidaram com a obra de Francisco de Holanda: foi capaz de analisar, individualmente, cada obra do humanista português. Ele possui um artigo sobre o debate acerca da autenticidade das palavras holandianas em *Diálogos em Roma*, sem deixar de mencionar *Da pintura antiga*⁵⁹, além de escrever sobre as imagens da criação em *Livro das idades*⁶⁰ e, por fim, dirigir a maior parte de seus estudos à questão da arquitetura em Portugal, através de *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da ciência do desenho*⁶¹. Exemplo único na historiografia da arte, Bury escreveu dois

⁵⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda”..., op. cit., p. 55-72.

⁵⁸ BURY, John B. “Correspondance”. In : *Revue de l’Art*. v. 73, Paris: editora, 1986, p. 69-70.

⁵⁹ BURY, John B. “Two notes on Francisco de Hollanda”, op. cit., p. 1-25.

⁶⁰ BURY, John B. “Francisco de Holanda and his illustrations of the Creation”. In *Portuguese studies*. v. 2. Londres: Modern Humanities Research Association, 1986, p. 15-47.

⁶¹ BURY, John B. “The loggetta in 1540”. In *The Burlington Magazine*. CXXII. Londres: The Burlington Magazine Publications, 1980, p. 631-3.

textos sobre *Do tirar pelo natural*, além de editá-lo.⁶²

Diferentemente de Sylvie Deswarte-Rosa, que concentrou seus estudos em *Da pintura antiga*, sempre associando-o ao neoplatonismo, com John Bury, temos a presença do recorte específico, quer dizer, o autor não se aproxima da crença na totalidade de sua abordagem e na capacidade de provar algo ao leitor. Em suas argumentações, portanto, um aspecto de determinada obra escrita por Francisco de Holanda será escolhido e, dentro deste, algumas trilhas serão abertas e desenvolvidas pelo autor, mas nunca de modo que vise eliminar a “abertura da obra”, utilizando a expressão de Umberto Eco.⁶³

Em seu artigo *Francisco de Holanda and his illustrations of the Creation*, por exemplo, após fazer uma revisão documental e historiográfica da trajetória do português, ele analisa suas quatro ilustrações do Gênesis e tenta articulá-las. Em vez de pensá-las apenas pelo viés do neoplatonismo textualizante proposto por Deswarte-Rosa, o autor elenca outras imagens que percorriam as bibliotecas portuguesas e diziam respeito a um interesse geral pela astrologia. Ao final do texto, após levantar uma série de imagens que podem se relacionar com a imagética holandiana, e mesmo associá-las a um possível neoplatonismo, Bury sugere a hipótese de que teria sido o Infante D. Luís o mentor das imagens da criação. Porém, enquanto Deswarte-Rosa lida igualmente com o campo da argumentação, mas o enxerga com os olhos da certeza, Bury é capaz de dizer que “Nevertheless, however probable it may be, Dom Luiz’s interventions must remain a hypothesis, at least for the time being”.⁶⁴ Dois grandes historiadores da arte, com abordagens essenciais para os estudos holandeses, mas bem diferentes quanto à construção das argumentações.

Injusto seria se terminasse aqui sem comentar outros dois autores importantes para as reflexões sobre Francisco de Holanda. O primeiro, o historiador português da arte Rafael Moreira, professor da Universidade Nova de Lisboa e especialista no estudo da arquitetura em Portugal durante o Renascimento, escreveu um artigo bastante citado por Deswarte-Rosa e por Bury. Intitulado *Novos dados sobre Francisco de Holanda*⁶⁵, de

From the assurances of Sylvie Deswarte-Rosa to the hypothesis of John Bury. From the first person of plural to the first person of singular. Scholar not connected to any specific university, working during his life into the oil business and also as a diplomat, Bury presents a differential comparing him with others historians that worked with the legacy of Francisco de Holanda: he was able to analyse individually each work of the Portuguese humanist. He wrote an article about the debate of the truth in the Holanda’s words in the “Diálogos em Roma”, and doesn’t forget to consider “Da pintura antiga”,⁵⁹ besides to write also about the images of creation inside the “Livro das idades”⁶⁰ and, to finish, focus the most part of his studies in the subject of the architecture in Portugal, explicitly in “Da fábrica que falece à cidade de Lisboa” and in the “Da ciência do desenho”.⁶¹ Unique example in the art historiography, he has written two texts about “Do tirar pelo natural”, besides publishing it.⁶²

Different of Sylvie Deswarte-Rosa, who focused her studies in “Da pintura antiga” and is always associated to neoplatonism, with John Bury we have the presence of the specific focus, in other words, the author doesn’t have a belief in a totalizing approach, in the ability to prove something to the readers. In his arguments, an aspect of a specific work written by Francisco de Holanda will be chosen and, inside this one, some space will be opened and developed by the author, but never in a way that try to eliminate the “opening of the work”, using the terms of Umberto Eco.⁶³

In his article “Francisco de Holanda and his illustrations of the creation”, for example, after he did a document and historiographical review about the biography of the Portuguese man, he analyses his four pictures of Genesis and tries to articulate them. Instead of just thinking those through the way of the neoplatonism proposed by Deswarte-Rosa, he casts other images which courses the Por-

⁵⁹ BURY, John B. “Two notes on Francisco de Hollanda” in *Warburg Institute Surveys*. London, VII, 1981, p. 1-25.

⁶⁰ BURY, John B. “Francisco de Holanda and his illustrations of the Creation” in *Portuguese studies*, v. 2, 1986, pp. 15-47.

⁶¹ BURY, John B. “The loggetta in 1540” in *The Burlington Magazine*, CXXII, 1980, pp. 631-633.

⁶² HOLANDA, Francisco de & BURY, John B. “Del sacar por el natural – según la traducción de Manuel Denis (1563)”. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

⁶³ ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

⁶² HOLANDA, Francisco de; BURY, John B. *Del sacar por el natural – según la traducción de Manuel Denis (1563)*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

⁶³ ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

⁶⁴ BURY, John B. “Francisco de Holanda and his illustrations of the Creation”, op. cit., p. 47.

⁶⁵ MOREIRA, Rafael. “Novos dados sobre Francisco de Holanda”. In *Sintria*.

tuguese libraries and talked about a general interest by astrology. In the end of the text, after finding a series of images that could be linked with Holanda's imagery, and even associating them to a possible neoplatonism, he suggests that it would be the infant D. Luís the mastermind of these images of creation. However, meanwhile Sylvie deals equally with this field of argument but she does not see with the eyes of sureness, Bury is able to tell that "Nevertheless, however probable it may be, Dom Luis' interventions must remain a hypothesis, at least for the time being".⁶⁴ Two important art historians, essential approaches to the Holanda's studies, but very different constructions of arguments.

Unfair would be if I finished here without commenting another two important authors for the reflections about Francisco de Holanda. The first, the Portuguese art historian Rafael Moreira, professor at the Nova Lisboa University and specialist in the study of the architecture in Portugal during the Renaissance, wrote an article very quoted by Deswarte-Rosa and by Bury. Named "Novos dados sobre Francisco de Holanda"⁶⁵ ("New informations about Francisco de Holanda"), from 1982-1983, the author lists new documents that help to correct some mistakes about, specially, the biography of the Portuguese humanist. Besides, he also asks what would be the place of Holanda inside the court of D. João III, his public acting, and also talks about his vocabulary. What made this article more interesting and essential for the analysis into this work is the fact that Moreira has realized that Francisco de Holanda puts the illumination, the art of creating illuminates, his main activity through the visual arts, in the higher place of the hierarchy of arts, making, of course, a reference to his father profession.

Angel González García, Spanish historian, achieved a critical edition of "Da pintura Antigua" in the year of 1984.⁶⁶ In this one, besides considering the two books of the manuscript and editing them in Portuguese, what deserves highlight is the very erudite critical apparatus, capable to do a truly archeology of Holanda's thought in relation of his literary sources. The problem here is in the intro-

1982-1983, apresenta novos documentos que ajudam a corrigir alguns equívocos no que diz respeito, principalmente, à biografia do humanista português. Além disso, o autor se pergunta sobre o lugar de Holanda na corte de D. João III e sua atuação pública, chegando mesmo a discorrer sobre seu vocabulário. O que torna ainda mais interessante e essencial para as análises deste artigo é o fato de Moreira ter percebido o lugar alto na hierarquia das artes no qual Francisco de Holanda colocou a iluminação, a arte de fazer iluminuras, seu principal meio de atuação plástica, assim como o de seu pai.⁶⁶

Já Angel González García, historiador espanhol, realizou uma edição crítica de *Da pintura antigua*, no ano de 1984.⁶⁷ Nessa, além de considerar os dois livros do manuscrito e editá-los em língua portuguesa, o que merece destaque é o eruditíssimo aparato crítico, capaz de fazer uma verdadeira arqueologia do pensamento holandiano em relação às suas fontes literárias. O problema é a introdução feita pelo autor: da mesma forma que merece elogios por ser capaz de relacionar Holanda a autores de outros espaços, como o espanhol Felipe de Guevara ou mesmo com a tradição dos diálogos artísticos do século XVI (Paolo Pino e Lodovico Dolce), García também elogia a análise que Hans Tietze fez de Holanda, ou seja, apoia certa vertente da historiografia da arte que, como já dito, incrimina Holanda por inserir Michelangelo na grande ficção que seria *Diálogos em Roma*. Ele chega mesmo a dizer que Holanda é um "naufrágio teórico".⁶⁸

Um grande escritor de ficções e impostor ou, como diz Bury, um repórter da corte portuguesa inserido em geografia italiana?⁶⁹ Essa parece ser a maior dúvida do debate crítico sobre a figura de Francisco de Holanda. E a sua relação com o neoplatonismo: teria se dado em ambiente italiano ou estaria plantada em sua figura já em território português? Ou esta possibilidade deveria ser deixada de lado e interpretada como uma ânsia iconológica por parte de alguns historiadores da arte?

Ao passo que, aparentemente, as dúvidas em torno da biografia de Francisco de Holanda estão como que dissipa-

⁶⁴ BURY, John B. "Francisco de Holanda and his illustrations of the Creation" in *Portuguese studies*, v. 2, 1986, p. 47.

⁶⁵ MOREIRA, Rafael. "Novos dados sobre Francisco de Holanda" in *Sintra*, vol. I-II, 1982-1983, pp. 619-692.

⁶⁶ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antigua*. Edição organizada por Angel González García. Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

v. I-II. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1982-1983, p. 619-92.

⁶⁶ MOREIRA, Rafael. Op. cit., p. 649-651.

⁶⁷ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antigua*. Edição organizada por Angel González García. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

⁶⁸ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., pág. XXIII.

⁶⁹ BURY, John B. "Francisco de Holanda and his illustrations of the Creation", op. cit., p. 33.

das, havendo maior clareza documental e pouca discordância quanto às suas realizações, datações, trajetos e relações dentro da corte portuguesa, no que diz respeito à sua interpretação crítica, algumas trilhas foram abertas, mas muitas outras estão por ser desbravadas.

duction made by the author. As the same way that he deserves complements for linking Holanda with authors from other spaces, as the Spanish Felipe de Guevara or even with the traditions of the artistic dialogues of the 16th Century (Paolo Pino e Lodovico Dolce), on the other hand he complements the analysis made by Hans Pietze about Holanda, in other words he supports a side of the art historiography which, as I said before, accuses Holanda as the responsible to insert Michelangelo in the great fiction that would be “Dialogos em Roma”. He also says that Holanda is an “academic wreck”.⁶⁷

A great fiction writer and an impostor or, as Bury says, a storyteller of the Portuguese court inserted in the Italian territory?⁶⁸ This seems to be de biggest doubt about the critic debates about the person of Francisco de Holanda, And his relations with the neoplatonism, would have occurred at a Italian space or would have happened already at a Portuguese territory? Or this possibility should have been left and interpreted as an iconological desire by some art historians? Apparently, the questions about Francisco de Holanda biography’s are dissipated, and nowadays we have a documental clarity and just a few disagreements about his accomplishes, dating, routes and relations inside the Portuguese court. Regarding its critique interpretation, some trails were open but many others should be open in the future.

Tradução: Mariana Carvalho

⁶⁷ Ibidem, p. XXIII.

⁶⁸ BURY, John B. “Francisco de Holanda and his illustrations of the Creation” in *Portuguese studies*, v. 2, 1986, p. 33.