

## Francisco de Holanda e a teoria da arte pós-conciliar

*Apesar de Holanda ter colocado sempre Deus no centro da sua obra, como modelo e exemplo da actividade artística, e ter reforçar a importância do uso das imagens como veículo democrático de passar a narrativa religiosa, este arauto do neoplatonismo em Portugal, usa por vezes uma linguagem pouco ortodoxa e até hermética, o que terá talvez contribuído para o posterior silenciamento da sua obra.*

**Teresa Louisa**

Doutorada em Ciências da Arte

A Arte da segunda metade do séc. XVI, poderá ser identificada com o termo lato «maneirismo», onde se enquadra, por exemplo, a produção artística de Miguel Ângelo, sobretudo na sua expressão mais tardia de profunda melancolia e religiosidade. Não é por acaso que este artista é também a fonte mais relevante da teoria de arte e do pensamento estético de Francisco de Holanda (1517- 1585), constituindo pois uma referência fundamental.

A actividade artística desta fase, vulgarmente nomeada «Maneirismo», não obstante as suas diferentes cambiantes, ou *manieras*, tem como denominador comum um aspecto decisivo: o domínio político e religioso da arte exercido através do Concílio de Trento, nomeadamente, através do decreto da sessão XXV, do dia 4 de Dezembro de 1563: «De invocatione, veneratione, et Reliquiis, Sanctorum, et sacris imaginibus»<sup>1</sup> Em poucas palavras, pode dizer-se que a partir deste momento, através da execução dos decretos conciliares, a Igreja adquire um domínio semelhante ao que teve durante no período medieval.

A certos dogmas do humanismo e classicismo, como a autonomia crescente do pensamento artístico e da realização pessoal, a Igreja

<sup>1</sup> JOÃO BAPTISTA REYCEND, *O Sacrossanto e ecuménico Concílio de Trento em latim e portuguez*, Lisboa, 1781, p. 350.

TERESA LOUISA

contrapunha o predomínio do pensamento teológico e ético e a dissolução da satisfação hedonista no colectivo- no fundo opunha Verdade à Beleza. (Peireira, 1999, p. 48)

Numa perspectiva artística e intelectual também se pode concluir que houve um certo retrocesso relativamente às conquistas do humanismo e do alto Renascimento. A axiologia humanista viria a ser esmagada pelo peso de uma hierarquia de valores teológicos de inspiração feudal. As resoluções que adviram da Contra Reforma não podiam estar mais nos antípodas do pensamento humanista, se pensarmos por exemplo no poder coercivo e de atenta vigilância que a Igreja exercia e que encontrará em Portugal um terreno fértil pela mão do monarca João III, o mesmo rei que ironicamente, durante uma curta fase humanista, terá mandado Francisco de Holanda numa viagem de estudo a Itália, com o fito de este trazer notícias das práticas artísticas e arquitectónicas desse local que era então o centro do mundo em termos artísticos. É esta viagem que consolidará o seu gosto pelo Antigo mas também pela pintura italiana que era para Holanda o modelo da boa pintura. É desta contingência, marcada pela contradição, ou súbita mudança, do próprio Rei que protegia Francisco de Holanda, que este autor será vítima mas também activo protagonista. Apesar do esquecimento a que esta figura de vulto foi votada durante mais de dois séculos, é largamente reconhecida hoje a sua importância. As experiências extraordinárias que marcam a sua vida, terão sem dúvida contribuído para uma existência ímpar no mapa português do século XVI. A teoria da arte de Francisco de Holanda acaba por ser marcada por pólos opostos que correspondem aos dois períodos da sua produção teórica e artística mais activa. O primeiro, da sua juventude, marcado pela viagem a Itália e pelos referenciais humanistas, época na qual redigiu o seu principal tratado: o *Da Pintura Antigua* e o segundo período, o da maturidade, marcado por uma profunda melancolia e vivência dos valores religiosos, que coincide com o período pós tridentino, no qual redigiu o *Da Ciência do Desenho* e o tratado de urbanismo *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Existe ainda o *De Aetatibus Mundi Imagines*, complexo códice ilustrado acerca das 6 idades do mundo segundo as *Sagradas Escrituras*, obra que prepassa estas duas fases.

Podemos então perguntar, em que aspecto terá efectivamente o Concílio de Trento afectado a produção artística no geral, e em que medida terá afectado Francisco de Holanda em particular? O aspecto que viria a ter consequências mais determinantes foi o da exigência de clareza e exactidão sugerida nos decretos de Trento, que induz a uma produção e uma interpretação demasiado literal da obra de arte no que respeita às suas fontes bíblicas e sagradas. A exigência de decoro vem refrear as liberdades e excentricidades conquistadas pelo Renascimento e que o Maneirismo começava a revelar. Um exemplo desta circunstância é o da censura ao *Juízo Final* de Miguel Ângelo, na Capela Sistina, que levará a que certas partes da mesma sejam repintadas e cobertas com panos negros, essencialmente devido à presença de nus. O teólogo Gilio da Fabriano, teólogo pós tridentino, interessou-se e escreveu especificamente sobre os supostos «erros» dos pintores e referindo-se ao caso de Miguel Ângelo, critica entre várias coisas, por exemplo, o facto de este ter pintado anjos sem asas (no *Juízo Final*) e defende o decoro e a moral da pintura religiosa através de uma análise crítica a esta e a outras obras, de modo totalmente literal no que respeita aos textos das Sagradas Escrituras, revelando uma total ausência de crité-

rios estéticos na apreciação da obra de arte, num texto que se pode situar na tratadística de arte pós-tridentina.<sup>2</sup>

Apesar deste contexto apontar por um lado para um retrocesso ao nível das liberdades artísticas, por outro lado o facto de a arte ser usada como propaganda resultou num aumento da encomenda artística, ainda que esta fosse maioritariamente eclesiástica, como é testemunha o caso português. A consequência desta vivência paradoxal é a de um grande conflito espiritual e estético, bem patente na arte ambígua e perturbadora deste período: se por um lado a tradição clássica e pagã, não podia ser ignorada, por outro a nova vivência de religião e as suas limitações para a produção artística viriam a pôr em causa valores como: o prestígio e a independência dos artistas enquanto criadores intelectuais, estatuto esse que em Itália já ia sendo reconhecido, mas o mesmo não se poderia afirmar do caso português. Esta que foi uma das principais causas e preocupações da obra de Holanda: o reconhecimento da superioridade e da dignidade do pintor, via-se agora numa situação de ainda maior vulnerabilidade. É na intimidade paradoxal desse conflito, entre a consciência intelectual do pintor e as forças externas que exigem comportamentos pré-estabelecidas, que se encontra a conturbada *persona* de Francisco de Holanda, e é desse conflito que nascem as diferentes cambiantes que se podem pressentir na sua obra, que iremos de seguida analisar brevemente.

Relativamente à produção teórica e artística de Holanda, o *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* e o *Da Sciencia do Desenho*, as suas obras mais tardias, terminadas em 1571 são as principais fontes de informação sobre a sua actividade e biografia no tempo que se seguiu à redacção do *Da Pintura Antiga*. Destacamos também o *De Aetatibus Mundi Imagines*, prodigioso códice de 154 imagens, que tendo sido iniciado em 1545, passa por um interregno de mais de 20 anos e é retomada em cerca de 1573, pouco depois da conclusão das obras acima mencionadas. Este longo intervalo entre 1545 e 1573 será responsável por alterações profundas na História e na cultura do nosso país e simultaneamente no destino do nosso autor:

Quando retoma a obra em 1573, o contexto já não é o mesmo. Perante uma Inquisição que acaba de prender Damião de Góis e que se torna cada dia mais ameaçadora para os intelectuais e os antigos estrangeirados, acentua, quando pode, o lado apologético da obra e dá ao seu códice um frontispício à glória da Igreja católica. (Deswarte, 1987, p. 62)

Quando Holanda regressa ao seu Códice encontra-se numa fase de particular criatividade que o leva à produção das últimas imagens que se referem essencialmente à Paixão e à Semana Santa. Holanda recebe protecção da Rainha Dona Catarina com quem manteve excelentes relações, e é também por esta altura, que chega a acalentar esperanças de deixar Portugal e ir para Espanha servir o Rei Filipe II, o que não chegaria a acontecer por desinteresse desse Rei, não obstante a proposta ter chegado a ser efectivamente feita pelo próprio e as diversas tentativas insistentes que foram feitas por parte do Embaixador Don Juan de Borja, amigo e protector de Holanda. O códice, tem a sua dedicatória dirigida à Igreja Católica, e não ao Rei espanhol nem ao português, como se poderia esperar. É certo que esta magnífica obra acabará por

<sup>2</sup> ANDREA GILIO DA FABRIANO, *Due dialoghi degli errori dei pittori* (1564) *apud*, Anthony Blunt, p. 112.

TERESA LOUSA

ir parar ao *El Escorial* em Madrid, devido certamente à tomada de posse do Rei Filipe II, do trono português. Tratando-se de uma obra em imagens, onde toda a sua riqueza está no poder narrativo e místico das mesmas, podemos intuir que Holanda procurava também ir ao encontro da política de reforço das imagens veiculada pelo Concílio de Trento, esperando encontrar nesta dedicatória uma hipótese de ver a sua obra impressa no seu país pela primeira vez, o que não chegaria a acontecer.

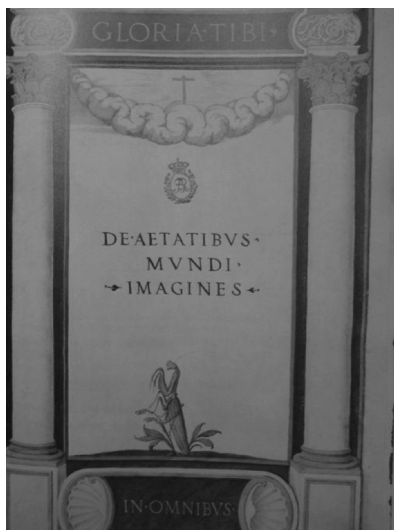


Figura 1

Contra capa do *Da Aetatibus Mundi Imagines* de Francisco de Holanda, onde metaforicamente um Louva-a-Deus representa a sua devoção à Igreja católica

A 22 de Janeiro de 1572, dia de São Vicente, Francisco de Holanda escreve uma carta a Filipe II, um ano depois de terminar a redacção das suas últimas obras. Esta carta é um testemunho da frustração que sentiu nestes últimos tempos em que perante a indiferença de D. Sebastião, afirma desejar servir ao Rei Filipe II. Menciona ainda nesta carta o facto de seu pai ter já servido o Imperador Carlos V, de como retratou a Imperatriz, o Imperador, e de como à imagem de seu pai, deseja servi-lo:

Donde eu fiquei obrigado com o meu piqueno talento, a desejar de servir V. M. como fez meu pai ao Imperador Vosso Pai e por estar longe nunca pude cumprir este desejo (...) (Holanda, 1984, p. 257)

Holanda oferece os seus serviços a Filipe II e essa atitude é perfeitamente compreensível, tendo em conta o desprezo de D. Sebastião pelo artista. Por outro lado, não deixa de ser um facto que vem contradizer o seu habitual patriotismo, uma vez que, nas suas palavras, tanto Holanda como seu pai, já teriam recusado ir trabalhar para a corte de Carlos V, apenas por lealdade à Pátria portuguesa:

Mas Filipe II, que, decerto o admirava, – não nos esqueçamos que levou o seu livro para a Biblioteca do Escorial. (Segurado, 1970, p. 247)

Não se sabe ao certo os motivos que terão levado a corte portuguesa a marginalizar Holanda, mas apenas fortes motivos tê-lo-iam levado a oferecer-se à coroa espanhola. Sabe-se que Holanda era pouco apreciado pelo Cardeal D. Henrique durante a sua regência de 1562 a 1568. Sabe-se também que D. Sebastião não tinha qualquer interesse pelas artes nem pelas obras públicas, daí que tenha votado ao desprezo o *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* e na sua imaturidade se tenha empenhado apenas na invasão de Marrocos. José Stichini Vilela aponta para uma possível explicação:

Parece poder-se crer, contudo, que não era bem recebido junto de D. Sebastião, possivelmente em consequência de alguma afirmação sobre a «dignidade dos pintores». (Vilela, 1982, p. 51)

É neste contexto que Holanda vê renovadas as suas energias, na esperança vã de poder voltar a ser útil e minimamente reconhecido pelo seu talento. Este novo fôlego põe fim a um longo silêncio que durava desde a conclusão do seu Tratado da Pintura e expressa um Francisco de Holanda talentoso, original, maduro, melancólico e amargurado, mas ainda assim sempre voluntarista e consciente das suas capacidades. O seu entusiasmo juvenil dá lugar a uma melancolia que procura o seu antídoto na fé. No fim da sua vida, acaba por revelar uma atitude espiritual, relativamente contrária à linha do humanismo renascentista, sendo marcado por uma posição cada vez mais conservadora, em que a espiritualidade e a salvação da alma se traduzem como principais inquietações.

A matriz do seu pensamento é classicista mas também tridentina. A esta mudança corresponde também a passagem do entusiasmo dos primeiros tempos, a um desencanto posterior. Pode-se dizer que a vida e obra de Holanda é profundamente marcada pelo contexto histórico, social e religioso em que está inserido, de tal forma que também Holanda parece verdadeiramente ter substituído a vivência libertina do humanismo, por uma vivência espiritual e ascética.

Apesar de Holanda ter colocado sempre Deus no centro da sua obra, como modelo e exemplo da actividade artística, e ter reforçar a importância do uso das imagens como veículo democrático de passar a narrativa religiosa, este arauto do neoplatonismo em Portugal, usa por vezes uma linguagem pouco ortodoxa e até hermética, o que terá talvez contribuído para o posterior silenciamento da sua obra. Apesar do interesse inegável das obras mais tardias, o valor teórico é menor e ao nível conceptual ou filosófico não apresenta nada que não tivesse sido já, de certa maneira, dito no *Da Pintura Antiga*. Aquilo que é absolutamente novo é o tom melancólico e ascético destes textos.

Quanto ao conteúdo, o *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, é um tratado de urbanismo ilustrado onde propõe uma série de obras para a capital do Reino. Depois da morte do Rei D. João III, Holanda está consciente que perdeu protagonismo, mas mantém vivo o desejo de, com os seus conhecimentos poder voltar a servir o Reino e contribuir para uma maior segurança e aprimoramento arquitectónico de Lisboa. Nesta obra de preocupações arquitectónicas, Holanda tenta dar alguma dignidade

TERESA LOUISA

à cidade de Lisboa, à semelhança do que viu *in loco* nas cidades italianas por onde passou, vinte e nove anos antes, aquando da viagem que marcou definitivamente a sua vida. O livro, dirigido a Dom Sebastião, não obteve mais do que o desprezo do jovem monarca. Nenhum dos seus projectos para Lisboa se materializou.

O caso torna-se ainda mais interessante e estimulante para a nossa imaginação porquanto tudo aquilo que escreveu e desenhou nunca passou de papel, sendo, portanto, para os nossos espíritos, desde logo, um caso de arquitectura e urbanismo do domínio da utopia. (Duarte, 2007, p. 42)

Esta obra foi, em 1576, sujeita à censura habitual pelo Frei Bartolomeu Ferreira, Censor da Inquisição, que deu o seu parecer favorável, mas ainda assim nunca chegou a ser impressa no seu tempo, tal como nenhuma outra obra sua.

Esta é uma obra que revela bem a mudança de mentalidade pós Concílio de Trento que se vivia e as suas consequências para o pensamento artístico. Holanda começa a sua obra com uma metáfora que caracteriza estes tempos. Em jeito de oração ou exercício religioso e espiritual afirma a importância e a prioridade da fortificação da cidade da alma, e o reino do seu espírito por comparação à fortificação da cidade material. Nestas palavras podemos pressentir algumas das suas principais fontes, como por exemplo Santo Agostinho e Santo Inácio de Loyola.

Enquanto arquitecto, Holanda revela nesta obra preocupações que abrangem a arquitectura militar, civil, religiosa, a higiene, a estética e o tráfego, manifestando assim uma visão prática, altamente precursora, dinâmica e de carácter global para a cidade de Lisboa. Revela também nos seus projectos as influências que recebeu da sua viagem a Itália, nomeadamente ao nível das fortificações, fontes, cipos com nomes de ruas e monumentos. Curiosamente reserva para o final da obra, qual epíteto sagrado, o desenho de dois edifícios religiosos, a Igreja de S. Sebastião e a Capela do S. Sacramento, simbolizando estas a protecção espiritual da cidade, ao passo que as muralhas e fortalezas simbolizariam a protecção militar, da qual a cidade de Lisboa estaria muito carenciada na sua opinião.

Podemos dizer que esta obra constitui uma espécie de introdução artística à obra teórica que se lhe segue e que se encontra no mesmo volume: o *Da Sciencia do Desenho*: texto onde recupera muitos conceitos do *Da Pintura Antiga* na tentativa de mostrar ao Rei, a utilidade e a nobreza do Desenho. Aqui descreve com tom saudosista as várias funções que exerceu junto do Rei Dom João III e do Infante Dom Luís, e tenta, em vão, despertar em Dom Sebastião o interesse pelos seus conhecimentos artísticos. Lembrando a nobreza da Pintura aproveita para afirmar o *quão pouco é bem entendida e estimada, neste (...) Reino de Portugal*. (Holanda, 1985, p. 13)

O interesse biográfico desta obra, prende-se com as circunstâncias que as marcam: Depois das mortes do Infante Dom Luís em 1555, e de Dom João III em 1557, Holanda perde a protecção real e entra num período de declínio social, acabando por perder a posição de prestígio de que beneficiou outrora. Viverá tempos de certa decadência após a morte de D. João III, D. Maria, sua irmã e de D. Catarina, sua viúva mas sobretudo quando o seu neto D. Sebastião sobe ao poder, dando início a um breve reinado que termina com a sua morte em Alcácer Quibir. O Cardeal Dom Henrique assume o trono e em 1581 e Filipe II entra em Lisboa, trazendo a perda da independência portuguesa, mas em contrapartida, traz também um novo gosto e uma

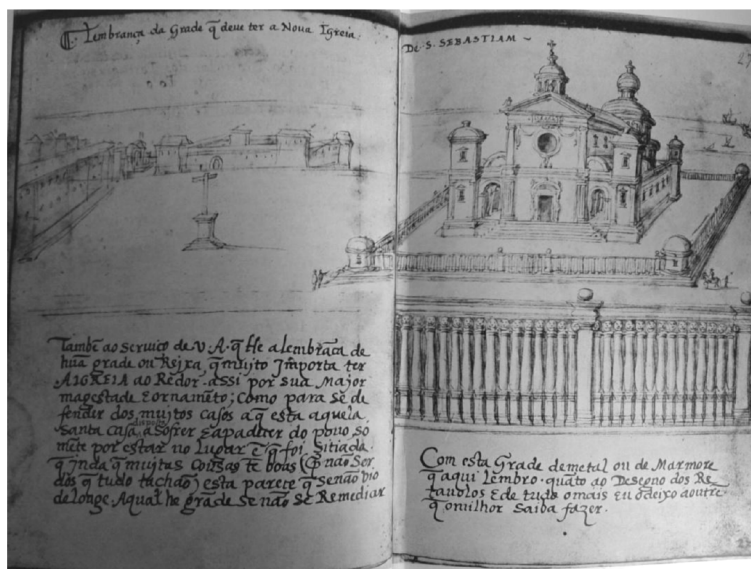


Figura 2

Francisco de Holanda, Projecto da Igreja de São Sebastião, *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, f. 27



Figura 3

Francisco de Holanda, Projecto da Capela de S. Sacramento, *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, f. 30

TERESA LOUISA

atitude culturalmente mais apta que se fazia sentir já em Espanha, e que parece renovar as expectativas de Francisco de Holanda em relação a uma oportunidade de voltar à ribalta.

A seguinte citação da conclusão de *Da Sciencia do Desenho* é bem elucidativa do desprezo de D. Sebastião pelas artes:

Tudo isto que tenho escrito, Muito Alto e Cristianíssimo Rei e Senhor, para que Vossa Alteza saiba (já que lho outrem não lho diz nem lembra) de que serve o Entendimento daquela Ciência e Arte que em mim morre tão de-sestimada e esquecida; em um Mato e Monte que está entre Sintra e Lisboa, somente de não haver em que eu possa servir. (Holanda, 1985, p. 45)

Pode dizer-se que o *Da Sciencia do Desenho* é uma última tentativa, já pouco esperançada, de fazer ver a D. Sebastião a importância da ciência do Desenho e a superioridade da Pintura. É ainda a oferta de serviços de quem trabalhou sempre junto da corte e a quem foram reconhecidos os méritos.

Esta última fase de Holanda é marcada por uma lamentação e conformação mórbida que atribui à vontade divina, o desprezo pelo seu talento e mérito. Este tipo de linguagem muito virada para um catolicismo fanático, que em nada se assemelha à do jovem Holanda acabado de chegar de Itália, deve-se sem dúvida a circunstâncias históricas: o Concílio de Trento e suas consequências, tanto para a redacção de textos quanto para o entendimento da pintura.

No *Da Ciência do Desenho* são duas as passagens que nos remetem para as determinações tridentinas: refere a importância de advertir os Bispos, como manda o Santo Concílio, para a análise da Pintura e da Escultura, e ainda no final desta obra, reafirma como a sua obra foi sujeita a ser emendada pela ortodoxa e católica fé, conforme manda o Concílio Tridentino. São tempos difíceis os que marcam esta última fase da sua produção teórica, em que podemos naturalmente intuir que alguma coisa ficou por dizer, ou que parte do que é dito não corresponda necessariamente ao seu verdadeiro pensamento estético, mas antes a um discurso pré-concebido de forma a passar pelo crivo do Concílio. Um dos aspectos centrais da sua teoria da arte, a sua concepção de artista como ser privilegiado, detentor de um talento ou dom inato e de uma graça divina, será repudiado pelos censores da Inquisição:

Bartolomeu Ferreira na sua censura à *Da Fabrica que falece há cidade de Lysboa e à Sciencia do Desenho* escreve em 1576: «se há de declarar que a dita arte ou sciencia he natural e adquirida por meo natural e industria humana e não he dom infuso o sobrenatural.» (Deswarte, 1987, p. 28)

Longe vão os tempos em que a dignidade estava no centro das preocupações humanistas e materializada na arte do Renascimento. A dignidade humana tal como era brilhantemente entendida por Pico della Mirandola, por exemplo, dá lugar a uma visão mística mais próxima do vocabulário medieval, em que a existência humana não passa de um depositário das misérias e culpas da sua condição e finitude. Para as artes, as consequências do Concílio de Trento contribuem para uma rápida destruição de algumas das conquistas culturais do Renascimento.

A Arte surge, assim, como uma das armas desta renovação ideológica, assumindo-a nas suas características temáticas e formais. A Igreja Católica quis marcar o con-



traponto à sobriedade e à iconoclastia do Protestantismo, levando os artistas a criar obras que se destinavam a emocionar e a incrementar a devoção, mais através das emoções do que da razão. Como consequência do reforço da iconografia cristã, nenhuma melhoria na qualidade artística se verificou, pelo contrário, passa a dar-se um maior relevo ao significado da obra de arte do que à qualidade formal da mesma, ou seja, o que interessa não é tanto a obra de arte em si, mas a essência ou o símbolo que essa obra representa. Para se defender dos perigos da idolatria, a Igreja lembra a importância de afastar os aspectos terrenos do caminho, como tal, a imagem representada não carece de nenhum modelo real.

A Imagem é pois um duplo de essências não terrenas, circunstância que anula desde logo a possibilidade de um modelo real a captar pela semelhança. (...) A sua mão coloca-se ao serviço de Imagens onde o rigor iconográfico deve suplantar a qualidade artística, uma pouco supérflua na sua inútil materialidade. (Pereira, 1999, p. 49)

Nenhum rosto mortal seria necessário ou suficiente para captar a santidade, por exemplo, da Mãe de Cristo. Este aspecto vai totalmente contra um dos principais postulados do Renascimento, a importância de captar e representar o que é real, o que é visível, aspecto que se revelou também fundamental para a teoria artística de Holanda, dedicando a este tema inclusivamente o pequeno tratado: *Do Tirar polo Natural*<sup>3</sup>, diálogo em que o principal objectivo é reforçar a importância do retrato a partir de modelo natural.

Por outro lado, o facto da arte maneirista não se basear tanto na cópia rigorosa do mundo natural, permite também que o artista trabalhe mais a partir do seu mundo interior, desenvolvendo faculdades como a memória e a imaginação e não tanto a *mimesis* de rigor matemático e geométrico. Em vez de uma reprodução fiel da realidade, os artistas, mesmo que presos às determinações tridentinas, acabam por ter uma pequena nuance de liberdade, que é o da interpretação subjectiva, mediada por uma série de sentimentos, como a melancolia, o terror, a piedade ou a vulnerabilidade, que vão caracterizar o Maneirismo como uma das mais enigmáticas épocas da História da Arte.

A Contra Reforma enquanto política de imagem, de incitamento à piedade, à modestia e à humildade, de intenso sentimento religioso rejeita as habilidades ilusionistas de profundidade ou perspectiva que apenas parecem servir para desviar a atenção da mensagem espiritual. O que se pretende é precisamente o contrário: uma iconografia simples e de leitura óbvia. O processo de Contra Reforma expressou os seus propósitos através da arte, buscando a legitimação e a exaltação dos seus feitos. Exerceu sobre os artistas e as suas obras uma rigorosa vigilância e censura.

In fact, in many ways the Mannerists are nearer to the artists of the Middle Ages than to their immediate predecessors. And this is true not only of matters of technique but also of the subjects which artists seem to choose preference (...) the theological or supernatural aspects. (Blunt, 1956, p. 106)

<sup>3</sup> FRANCISCO DE HOLANDA, *Do Tirar polo Natural*, Lisboa: Livros Horizonte, 1985

TERESA LOUISA

É certo que Holanda terá sido sempre remunerado até ao final da sua existência, pelo Rei D. João III, pela Rainha D. Catarina, D. Sebastião, e D. Filipe II, ainda assim, Jorge Segurado defende que no fim de sua vida este teria deixado algumas dívidas, possivelmente motivadas por despesas feitas no Monte, onde não se deve ter furtado a erguer aposentos dignos do seu estatuto:

Ao morrer estaria endividado, pois, um ano antes, o Rei Filipe I de Portugal, fez-lhe mercê para, por sua morte, trespassar suas tenças a sua mulher e: «*depois de sua morte mais dous annos pera pagar as dividas que diz que tem.*». (Segurado, 1970, p. 247)

Morre em 1584, com sessenta e seis ou sessenta e sete anos, em circunstâncias desconhecidas. Não se sabe ao certo se terá morrido em Lisboa, no seu Monte, ou em Santarém. Jorge Segurado defende que o mais provável é que Holanda estivesse em Santarém pela altura da sua morte, isto porque, o seu irmão vivia lá e era aí que se encontrava a sua viúva.

Francisco de Holanda é uma figura controversa que domina o nosso séc. XVI. Teve o mérito de ter sido o *primeiro que em Portugal escreveu sobre bellas-artes* (Castro, p. 6), todavia, em Portugal a sua obra não chegou a ser impressa no seu tempo, por força dos factos políticos que norteavam o final da sua existência, e essa terá sido talvez a sua maior amargura e desilusão.

Podemos questionar a sua vida e obra a vários níveis: o seu verdadeiro lugar na vida artística portuguesa, a real influência junto de D. João III, a amizade com Miguel Ângelo, a autenticidade das palavras de Miguel Ângelo nos *Diálogos em Roma*, os desenhos do *Álbum das Antigualhas* feitos *in loco*, a existência real das suas obras artísticas e o seu papel na introdução do Renascimento em Portugal. A polémica em volta de Holanda deve-se talvez ao facto de termos acesso à sua vida principalmente através dos seus próprios relatos, e por certa incoerência na evolução da sua vida.

A sua biografia é extraordinária e paradoxal: de jovem cortesão entre príncipes e reis, a artista da Renascença que privou com Miguel Ângelo, na sua estadia em Itália, à sua queda depois da morte do Infante Dom Luís e de D. João III. Até à sua morte, Holanda viverá retirado da vida social no seu monte em Sintra, entregando-se a valores religiosos e contemplativos. Holanda acaba os seus dias numa espécie de exílio de inspiração cristã. Há uma fuga da vida social para uma vida rural, mais próxima dos valores iniciais do cristianismo, para uma busca da pureza e da natureza. Numa desilusão amarga mas resignada, de índole monástica e contemplativa, Holanda retira-se para uma espécie de auto-reflexão.

Desde o seu queixume a D. Sebastião, no seu tratado em 1571, até à morte do Arquitecto, em 1584, decorreram cerca de treze anos, final amargo e triste para o mais importante artista da Renascença em Portugal. (Segurado, 1983, p. 32)

Esta retirada da vida cortesã identifica-se com um tipo de «bucolismo» presente em certas figuras do classicismo português, que encontraram talvez a sua inspiração em clássicos como Teócrito ou Virgílio. O facto é que o exílio campestre de Francisco de Holanda não é caso único e constitui uma das facetas do Renascimento português. A Contra Reforma e o Neoplatonismo enquanto exigência de espiritualidade

são tendências presentes nesta opção. Figuras incontornáveis da cultura portuguesa do século XVI como: Gil Vicente, António Ferreira e Sá de Miranda, assumem no fim de vida a mesma fuga bucólica e espiritual de Francisco de Holanda.

Holanda, consciente da sua idade avançada e da falta de interesse do Rei pelas artes, afirma que talvez depois de morto este o venha a lembrar, e a servir-se da Pintura, mas nem isso sucedeu, pois D. Sebastião morre muito antes de Francisco de Holanda, e nem assim o seu desejo se concretizará.

No *Da Ciência do Desenho*, é com amargura que termina a obra recorrendo a uma expressão extremamente enigmática:

E não me queixo mais do tempo. Porque me vai sua divina majestade chegando a um, em que o maior mal que me o mundo pode fazer é fazer-me o seu bem; e o maior bem é fazer-me o seu mal. (Holanda, 1985, p. 45)

A melancolia parece ser o sentimento que domina Holanda nestes tempos pós-concílio de Trento, na variante *generosa* ou *produtiva* (nas palavras de Ficino). Da sua religiosidade marcada por um misticismo desconcertante, será o seu enigmático código, a sua melhor testemunha. Holanda, como verdadeiro homem do seu tempo, exerce um papel de ponto de confluências, onde espiritualidade, fé, oração, estudos bíblicos, misticismo e neoplatonismo tendem a complementar-se.

Também o seu auto-retrato no fim do Livro *De Aetatibus Mundi Imagines* onde se representa na presença das três virtudes teologais, fé, esperança e caridade, segurando nas mãos este mesmo livro e oferecendo-o à malícia do tempo, simbolizada por um cão que abocanha o livro com ferocidade, revela a sua auto consciência, da qual dá por vezes indícios nos seus textos. Esta surge aqui materializada numa perturbadora imagem, que poderá representar a sua amargura por, como qualquer ar-



Figura 4

Auto-retrato de Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines*, f. 89r

TERESA LOUSA

tista, desejar que a sua obra supere o seu tempo, e simultaneamente aperceber-se de quão pouco valorizado e estimado foi o seu trabalho.

Podemos concluir que as vicissitudes que marcam o final da sua vida e as dificuldades que surgem de uma vigilância coerciva na produção artística acabaram por contribuir para criar em Francisco de Holanda uma desafiante produção tanto teórica como artística, onde entre uma vazia obediência ao modelo tridentino e uma real interiorização dos seus modelos (presente na vivência dos mais puros valores cristãos e na retirada da vida cortesã), este autor produz aqueles que são os textos da sua maturidade e também os seus últimos desenhos, reflexos da melancolia inquietante, própria de um génio incompreendido.

---

### *Referências bibliográficas*

---

- BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy - 1450-1600*, Oxford, Oxford University Press, 1956.
- CASTRO, Abade de, *Resumo Histórico da Vida de Francisco de Holanda*, Lisboa, (s.n.), 1869.
- DESWARTE, Sylvie, *As Imagens das Idades do Mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
- DUARTE, Eduardo, «Francisco de Holanda e a “Fábrica” de Lisboa», in *Arte Teoria*, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da FBAUL, n.º 10, 2007.
- HOLANDA, Francisco de, *De Aetatibus Mundi Imagines*, Ed. Fac-similada com estudo de Jorge Segurado, Lisboa, INCM, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Do Tirar Polo Natural*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa (sistema clássico)*, Lisboa, 1999.
- REYCEND, João Baptista, *O Sacrossanto e ecuménico Concílio de Trento em latim e portuguez*, Lisboa, 1781.
- SEGURADO, Jorge, *Francisco D'ollanda*, Lisboa, Edições Excelcior, 1970.
- VILELA, José Stichini, *Francisco de Holanda - Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa. Biblioteca Breve, 1982.