

O NOVO PARADIGMA ARTÍSTICO NUMA SOCIEDADE EM MUTAÇÃO: A TEORIA DA ARTE E A NOVA CONCEPÇÃO IMAGÉTICA NO SÉCULO XVI

THE NEW ARTISTIC PARADIGM IN A CHANGING SOCIETY: ART THEORY AND THE NEW CONCEPTION OF IMAGERY IN THE 16TH CENTURY

Maria Teresa Desterro

Instituto Politécnico de Tomar, Portugal

teresa.desterro@ipt.pt

ORCID | 0000-0002-7862-939X

RESUMO

Pretende-se com este artigo demonstrar a alteração do paradigma artístico ocorrida no século XVI, ao qual subjaz a vasta literatura produzida em conformidade. No dealbar de Quinhentos a imagem adquire um novo estatuto fundado sobre a nova concepção da forma, ao mesmo tempo que se opera, sob o signo da beleza na qual se objectiva a nova subjectividade, um distanciamento que rejeita o realismo mais directo do Quattrocento. Para isso contribuiu, de modo decisivo, o recrudescimento do Neoplatonismo e a formulação de uma nova Teoria da Arte, que encontra na obra (artística e poética) de Miguel Ângelo um dos seus pilares, e à qual deu voz em forma de letra Francisco de Holanda, não obstante a pouca difusão dos seus tratados. De acordo com a nova corrente ideológica, os valores da matéria, base de uma cultura fundada sobre a proeminência do objecto, deixam espaço à afirmação de um certo ideal aristocrático que privilegia a diferenciação individual, assim como o regresso em força do imaginário e da afectividade, contrariando o racionalismo exacerbado do classicismo quatrocentista. A estética dominante no Cinquecento, ao afirmar o seu carácter ideal e subjectivo, confere um novo sentido à imagem que será expressão da ênfase estilística atribuída à plasticidade volumétrica e composição espacial.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria da Arte | Século XVI | Neoplatonismo | Classicismo | Imagem

ABSTRACT

The aim of this article is to illustrate changes in the artistic paradigm in the 16th century, underpinned by the vast body of literature that has been produced on the subject. On the threshold of this century, the image acquires a new status based on a new conception of shapes, while under the heading of beauty in which the new subjectivity is objectified, it moves away from and rejects the more direct realism of the Quattrocento. The rise of Neoplatonism and the formulation of a new Theory of Art contributed in a decisive way to this change in the artistic paradigm. Michelangelo's work (artistic and poetic) was one of the pillars of the new artistic concept, and Francisco de Holanda was one of its exponents, although his treatises were not widely disseminated. According to the new ideological trend, the values of this subject, based on a culture built on the pre-eminence of the object, leave room for the affirmation of a certain aristocratic ideal that privileges individual differentiation, as well as the return in force of the imagination and affectivity, running counter to the exaggerated rationalism of 15th-century Classicism. Upholding its ideal and subjective character, the dominant aesthetic of the Cinquecento gives a new meaning to the image, expressing a stylistic emphasis on volumetric plasticity and spatial composition.

KEYWORDS

Art Theory | XVIth Century | Neoplatonism | Classicism | Image

INTRODUÇÃO

Na Península Itálica, no dealbar da Época Moderna a produção artística tendia a tornar-se, cada vez mais, um património restrito acessível apenas a uma elite erudita e latinizada, associada ao movimento humanista e neoplatónico (Hauser, 1989). A recuperação do legado da Antiguidade clássica, considerado como o único caminho possível para devolver à arte o nível que possuía antes da Idade Média, configurou-se como o ponto de partida da renovação artística do mundo Moderno. Contudo, se o *Quattrocento* se caracterizou pela experimentação e aprendizagem sucessivas, foi na centúria seguinte que se assistiu a uma operatividade plena desse Classicismo que daria lugar, a partir do segundo quartel do século, à sua própria superação, assistindo-se à emergência da nova tendência anti-clássica (Strinati, 2009).

Quer a produção, quer o comércio de objectos artísticos viria a adquirir novos contornos a partir do século XVI. As múltiplas convulsões, de ordem diversa, ocorridas então na Europa, implicaram a renúncia a uma certa forma de pensar o universo e o Homem, onde os elementos que pareciam perenes passaram a ser contestados, combatidos, reinstaurados, numa sucessão contraditória cuja lógica é frágil, equívoca e enigmática, enfatizando as inseguranças e os temores mais profundos do ser humano. Esta realidade revelar-se-ia extraordinariamente fecunda no que toca à produção literária e artística, impulsionando os criadores a inventar novas formas de expressão consentâneas com a nova maneira de estar e pensar (Antal, 1966).

A realidade portuguesa, moldada pela aventura expansionista no século XV e as vicissitudes político-económicas do reinado de D. Manuel I, determinaram que, do ponto de vista cultural e artístico, só na centúria de Quinhentos se assista a um verdadeiro *aggiornamento* renascentista. As privilegiadas relações económicas e diplomáticas com a Flandres, intensificadas após o

casamento de Filipe, o Bom (Flor, 2018: 35-46) com a Infanta D. Isabel (1430) e a transferência da feitoria portuguesa para Antuérpia (1499), contribuíram para que a nossa vinculação estética fosse muito mais afim dos modelos flamengos, pela simplicidade imediata e recolhimento religioso das suas imagens, que eram preferidas ao distanciamento imposto pela idealização italiana, durante o primeiro terço do século XVI. Assim, não apenas no tocante à importação de bens artísticos se recorria maioritariamente aos produtos oriundos da Flandres, como também quanto à recepção de inúmeros artistas, sobretudo nos domínios da pintura, marcenaria, estatuária, iluminura, como o comprovou já a documentação recenseada por Francisco de Sousa Viterbo (Viterbo, 1903) Vergílio Correia (Correia, 1928), Luís Reis Santos (Santos, 1943) ou Adriano de Gusmão (Gusmão, 1951) entre outros, muitos dos quais acabariam por se radicar entre nós, conduzindo à fundação de uma forte comunidade flamenga em Lisboa como o atestam Eddy Stols e Werner Thomas (2000).

Será, contudo, no reinado de D. João III (1521-1557) que se assiste, não só ao incremento das relações culturais estabelecidas com alguns centros nevrálgicos da cultura humanista, como à verdadeira adesão ao Classicismo em Portugal. A prová-lo está o empenho colocado pelo monarca na educação humanista dos seus irmãos e filhos, como a abertura aos ideais filosóficos do Humanismo cristão, de que são paradigma a Reforma da Universidade e a criação do Colégio das Artes, que trouxe a Portugal alguns vultos do humanismo internacional imbuídos de teorias renovadoras de cariz neoplatónico.

Assiste-se no reinado do *Piedoso* a uma efectiva abertura à cultura transalpina, de que o crescente envio de bolseiros para Roma é também testemunha, que darão um contributo decisivo para a abertura da cultura e da arte portuguesas aos influxos italianizantes.

O NEOPLATONISMO E O SEU IMPACTO NA ARTE

Já aquando da publicação do seu *Heptaplus*, em 1489, Pico della Mirandola, considerava a imagem como uma forma de revelação, retomando a citação bíblica do «*Et verbum caro factum est*» (o Verbo encarnou), para justificar a sua afirmação (Saldanha, 1995:55) Foi, também, por influência do Neoplatonismo, assumindo neste contexto particular importância Baldassare Castiglione, que se impôs uma ideia metafísica de Belo cedendo lugar, paulatinamente, este desejo inflamado de atingir a beleza, ao desejo mais amplo de busca da harmonia, que só a obra de arte pode traduzir, por um lado, assim como restituir ao mundo, por outro.

Esta nova teoria da arte altera substancialmente a concepção de *natura naturans*, pois a natureza deixa de ser vista como a única fonte inspiradora do artista, acreditando-se que a própria arte será capaz de recriar a natureza. Ou, por outras palavras e regressando à terminologia usada pelos escolásticos medievais, ao conceito de *natura naturata* (que pressupõe uma relação de passividade do artista no confronto com o objecto representado) sucede o de *natura naturans* (que significa a natureza concebida como a grande criadora), o que pressupõe um comportamento activo do artista na sua relação com ela. (Nyholm, 1977).

A obra de arte transforma-se num eco do mundo, sublimado certamente, mas fiel à sua natureza e ao seu registo que tende ao sobre-humano, à proximidade com Deus. O artista inspirando-se com humildade na obra divina, deve «reconstruir» um universo em íntimo acordo com o cosmos, cabendo-lhe a ele porque também é participante da divindade enquanto criatura de Deus, a tarefa de recriar a construção divina, já que esta lhe oferece um arsenal infinito de formas, mas que ele não deve limitar-se a seguir como modelos (imitar). O artista tem obrigação de se afastar da morna imitação para se colocar de acordo com uma harmonia universal superiormente definida não podendo, pois, as obras de arte ser simulacros ou consideradas como tal. Nesta lógica, o jogo dos símbolos disciplina a vontade de apreender o universo na sua complexidade e dá uma razão de ser à beleza, induzindo o seu culto, porque é ela que dá sentido ao caos. É evidente que numa linguagem neoplatónica, beleza e amor são sinónimos – porque se fala sobretudo em beleza de

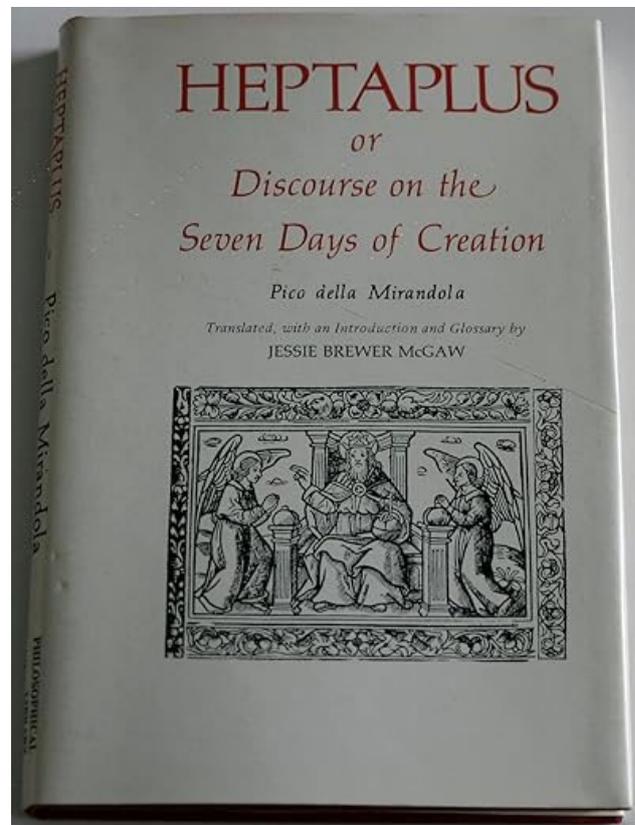


Fig. 01 Pico della Mirandola, *Heptaplus* (1489).

alma – conduzindo um à exaltação do outro e sem nunca imitar, transformando-se o amor na via privilegiada de aceder ao ideal. Por essa razão, a mitologia constitui um dos meios mais eloquentes de exaltação das melhores virtudes, as que propõem ao homem uma vivência que ultrapassa os problemas do quotidiano para se aproximar dessa dimensão sobrenatural. Partindo do princípio que a obra surge espontaneamente no seu espírito como consequência da sua participação no espírito divino, é como se Deus estabelecesse um acordo entre a natureza, primeira criadora, e o próprio homem que, por sua vez, cria os objectos artísticos partindo de ideias inatas, infundidas no seu espírito por Deus.

Um dos principais defensores desta teoria, eivada de influxos neoplatónicos, foi Miguel Ângelo, um dos primeiros a defender o primado da *IDEA*, ao afirmar que só no contacto ascético com Deus o Homem era capaz de se elevar à sua natureza divina, ficando imbuído

de uma espécie de «furore» que o tornava capaz de criar, alcançando assim através da imaginação uma beleza superior à da própria natureza, em virtude de ser Deus a fonte da sua inspiração, no que dava continuidade à teoria plotiniana da emanação divina. O seu sentimento religioso combinava a concepção mística do Neoplatonismo com a profunda crença na «justificação pela fé», que aprendeu com Savonarola e com o grupo de Contarini. Toda a sua obra é inspirada e animada de uma força que quase se diria sobrenatural, que tende para o sublime, para a transcendência pura. Para Miguel Ângelo, a beleza do mundo imanente é reflexo da beleza do mundo transcendente, ou seja, é o reflexo do divino no mundo material mas, para a alcançar, o artista tem que se isolar para dar lugar à meditação que é, concomitantemente, o melhor meio de elevar o Homem à contemplação de Deus. Num dos seus primeiros poemas, escrito provavelmente entre 1505-1511, fala já da revelação de Deus através da beleza:

«Colui che 'l tutto fé', fece ogni parte
E poi del tutto la più bella scelse,
Per mostrar quivi le sue cose eccelse,
Com'ha fatto or, com la sua divin'arte»¹ (Blunt, 1956: 79)

Cada vez mais associadas ao hedonismo estético, a multiplicidade de expressões plásticas quinhentistas acentuam a atitude pessoal do artista, fazendo apelo para a experiência pessoal daquele que observa (Dubois, 2001). Ao contrário do que acontecera na centúria anterior, os artistas do *Cinquecento* italiano defendem uma arte isenta do transitório e banal, criando uma certa distância da realidade natural, sendo as criações artísticas elevadas a uma categoria enobrecida, onde o mais importante princípio estilístico é a restrição à representação das essências imutáveis e incorruptíveis, que procuram transformar as obras de arte em objectos intemporais. O desejo de representar a beleza está intimamente ligado ao desejo de elevar a pintura (e a escultura) à condição de artes liberais, de que haviam sido excluídas, baseando-se no postulado de que a beleza é a causa da harmonia e esplendor de todas as coisas. Nesta perspectiva, o primado da obra de arte plástica será mais facilmente assegurado e o tema do olho reflectindo a beleza do universo transformar-se-á numa das questões centrais da reflexão, originando discursos inflamados ao ponto de se reivindicar para a vista um dos meios privilegiados do conhecimento metafísico porque capaz de entender a beleza, procurando-se promovê-la ao nível de sentido nobre, em companhia do ouvido – a música substituindo-se à poesia – e da imaginação.

FRANCISCO DE HOLANDA E A FORMULAÇÃO DE UMA NOVA TEORIA DA ARTE

Se é verdade que Miguel Ângelo preparou o caminho que permitiria fazer a introdução da *Idea* na Teoria da Arte, posteriormente consagrada e difundida por Paolo Lomazzo² e Federico Zuccaro³ foi, contudo, Francisco de Holanda (1517-1584)⁴ o primeiro tratadista a defender o primado da *IDEA* platónica e a aplicá-lo à Teoria da

Arte, antecipando em cerca de meio século os mencionados tratadistas italianos (Deswarte, 1991:45-65)

Filho do iluminador nórdico António d'Ollanda, grande mestre da iluminura a preto e branco, «o primeiro que a fez em Portugal em perfeição e fora da rusticidade,

1 «Aquele que acreditou no Todo, fez primeiro todas as partes de uma só vez, depois, entre elas, escolheu a mais bela para mostrar aqui a excelência dos seus caminhos, como tinha feito com a arte divina».

2 *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584) e, também, na *Idea del tempio della pittura* (1590).

3 *L'Idea de' pittori scultori e architetti* (1607).

4 Para uma abordagem mais detalhada da sua vida e obra consultem-se os diversos estudos a ele dedicados por Sylvie Deswarte, *Les enluminures de la Lettura Nova* (1504-1552). Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme, Paris, 1977; Idem, *As imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1987; Idem, "Francisco de Holanda, um teórico entre o Renascimento e o Maneirismo", *História da Arte em Portugal*, vol. 7, *O Maneirismo* (dir. Vítor Serrão), Alfa, 1987, pp.11-30; Idem, "Idea et le Temple de la Peinture, II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro", *Revue de l'Art*, n.º 94, 1991, pp.45-65; Idem, "L'essence et le sens, Francisco de Holanda", *Portugal et Flandre, Visions de l'Europe 1550-1680* (Cat. de Exosição), Europália, Bruxelas, 1991, pp.159-171; Idem, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*, Ed. Difel, Lisboa, 1992;

e com muita suavidade» nas palavras do próprio filho (PA, I, 44) ocupou o cargo de Passavante e participou nas grandes obras de iluminura dos reinados de D. Manuel I e D. João III. Graças a isso Francisco de Holanda teve oportunidade de viver a infância e juventude no ambiente da corte do Piedoso. Foi moço de câmara do Infante D. Fernando passando, após a sua morte (1534), para a Casa do Infante D. Afonso, Bispo de Évora. Aí, sobretudo nos anos de permanência da corte, teve a fortuna de contactar com uma plêiade de humanistas e homens versados nos mais diversos saberes, como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Luisa Sigea, Diogo de Teive, Clenardo, Vaseu, André de Resende (do qual foi discípulo, e que incutiria em Holanda o gosto pela Antiguidade), Damião de Góis, Garcia de Resende, João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda, Jerónimo Osório, Pedro Nunes, D. João de Castro, Luís de Camões, entre muitos outros, cuja enumeração seria exaustiva. D. Miguel da Silva despertou nele o desejo de se deslocar a Roma a fim de completar a sua formação artística e intelectual, fazendo diligências nesse sentido junto do Cardeal Infante D. Afonso, para que fosse integrado na embaixada de D. Pedro de Mascarenhas ao Papa, conseguindo ultrapassar a inicial oposição do rei e transformar o sonho do jovem Francisco de Holanda em realidade. Em Roma foi introduzido como representante do Cardeal-Infante o que lhe possibilitou o acesso imediato aos círculos eruditos locais, privando com D. Martinho de Portugal e servindo-lhe Luís Teixeira de guia na cidade, o qual lhe facultou um precioso livro de epigrafia romana - *Epigrammata Antiquae Urbis*, (Roma, 1521) – verdadeiro roteiro pelo mundo das *antigualhas*. Graças aos humanistas e amigos de D. Miguel da Silva, Lattanzio Tolomei e Palladio, privou com Vittoria Colonna, a Marquesa de Pescara (Serrão, 2001) e Miguel Ângelo (que considera seu pai espiritual e artístico). Contactou com elementos da Accademia Platonica florentina, conheceu diversos artistas e amadores de arte, como Sebastiano del Piombo, Baccio Bandinelli, Perino del Vaga, Giulio Clovio, Valerio Belli, Antonio da Sangallo, Sebastiano Serlio, e vários outros (Serrão, 2021).

Da viagem realizada entre 1538 e 1540, passando por Espanha, França e, na Península Itálica, estadeando em Roma, Ferrara, Pesaro, Pádua, Nápoles e Veneza, registou em desenho o percurso, geográfico e monumental, a pedido do Infante D. Luís, a quem dedicou o Códice compilado no álbum *Antigualhas*. Nela viveu experiências únicas e fantásticas, que o transformariam num dos homens mais cultos e cosmopolitas da sua época em Portugal. Neoplatónico convicto, tentou alargar as suas teorias a dimensões universais, num verdadeiro espírito renascentista, dedicando inclusivamente um capítulo da *Pintura Antigua* à arte do Novo Mundo e do Extremo Oriente.

Aquando do regresso a Portugal Holanda vem imbuído de fervor neoplatónico (quase se diria da *tertia essência*, como a descrevia Platão no seu *Timeu*), sentindo a sua peregrinação a Roma como se fosse o seu próprio renascimento espiritual e artístico e continuando a cultivar este novo ideário imagético através das leituras das obras de Ficino e Landino e da teologia patrística neoplatónica de Lactâncio e Santo Agostinho.

Na sua bagagem, além das influências de Miguel Ângelo e da doutrina Neoplatónica, vêm também obras de epigrafia latina, uma colecção de desenhos e gravuras de Polidoro da Caravaggio, Marcantonio Raimondi, Ugo da Carpi, Marco Dente, Agostino Veneziano e, as mais recentes publicações relacionadas com a Filosofia e a Arte, nomeadamente a edição de Vitruvius por Fra Giocondo, o *De Sculpture*, de Gauricus, as *Cartas*, de Aretino, a tradução da *História Natural*, de Plínio (feita por Landino), a edição deste mesmo autor da *Divina Comédia* de Dante, o *Livro IV* do tratado *De Architectura*, de Serlio, entre outros (Serrão, 2021).

Humanista, desenhador, aquarelista, iluminador, pintor, miniaturista, considerava-se a si próprio “mestre de arquitectura”, mas destacou-se sobretudo como pensador e tratadista, já que estabeleceu uma verdadeira ruptura relativamente à literatura artística anterior, tendo-se antecipado meio século a Lomazzo e Zuccaro,

Idem, “Francisco de Holanda”, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, (Cat. de Exposição), Lisboa, 1995, pp. 480-486; Idem, “Neoplatonismo e arte em Portugal”, *História da Arte Portuguesa*, (dir. Paulo Pereira), Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, pp.511-537; “«Tudo o que se faz em este mundo é desenhar» Francisco de Holanda entre thêorie et collection”, *Actas do Congresso Internacional El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, 2004, pp.247-290.-40. Veja-se também Jorge Segurado, *Francisco d’ Ollanda*, Edições Excelsior, Lisboa, 1970; Teresa Lousa, *Do Pintor como Génio na obra de Francisco de Holanda*, Ed. Exlibris, Lisboa, 2014; F.A.Baptista Pereira, “Por onde deve aprender o pintor segundo Francisco de Holanda : o pintor ha-de nascer já pintor”, In *Desenho: história e ensino*, Ed. Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2016, pp. 10-31. *Poéticas da Imagem.- ul, London: es e de outros que, sendo Estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal.*

na teorização dos princípios fundamentais do conceito intelectual da *Idea* criadora. Após invocar o conceito vitruviano de *invenção* (ideia), Holanda partilha o conceito miguelangelesco de *furor divinus*, afirmando que o bom pintor é aquele que pinta as ideias criadas pelo seu próprio espírito, revelando-se assim o verdadeiro pioneiro da defesa da *liberalità* do artista, ideia que corporiza o essencial da teorização estética do Maneirismo. É no Tratado que redige após a sua viagem a Itália, *Da Pintura Antiga*⁵ (Livro I) que explana a sua concepção metafísica de Belo, e que o conceito de *Idea* platónica desempenha um papel central. Por “Pintura Antigua”, entende o autor toda a arte produzida pelo desenho (pintura, arquitectura e escultura), desenvolvendo a sua teoria da arte de cariz neoplatónico no segundo capítulo desta obra, intitulado “Que cousa é Pintura”. Aqui o autor apresenta a criação artística como “criação divina e imitação de Deus criador”, sendo esta a tarefa que cabe ao pintor. Ao definir a *pintura (...) como uma declaração do pensamento em obra vesível e contemplativa e segunda natureza*, está a dizer claramente que a primeira natureza é a de Deus e a segunda é a natureza criada pelo pintor, que reconstrói o universo em íntimo acordo com o cosmos, inspirando-se com humildade na obra divina através de um processo contemplativo que, nas suas palavras, se traduz da seguinte forma: *A santa pintura é contemplação activa* (PA I, 2).

Tal como Landino fez para a poesia, Holanda fez para a pintura uma genealogia sacra, fazendo derivar a genealogia pictórica de Hermes Trimegisto até M. Ângelo, que considera quase um “*prisca pictor*”.

É no Livro II deste tratado – *Diálogos em Roma*⁶ – que identifica a pintura antiga com a “*prisca pictura*” à qual atribui uma origem divina, como expressa ao afirmar que a pintura é *uma nobilíssima ciência que não é de nenhuma terra, mas do céu veio* (PA, II 1).



Fig. 02 Auto-retrato de Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines* (c.1573)

5 Em 1563 Manuel Denis realizou traduções para castelhano desse Tratado, que se conservam na Academia de San Fernando em Madrid, que só viriam a ser publicadas em 1921.

As primeiras menções ao Tratado holandiano surgem em meados do século XVIII, por João Baptista de Castro e Diogo Barbosa Machado, mas só no final dessa mesma centúria a obra começou a ser divulgada, graças a Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, director da Biblioteca Nacional, que em 1790 realizou, em nome da Academia de Ciências de Lisboa, uma viagem a Madrid e ao Escorial em busca de documentos de interesse para Portugal. Encontrou, então, na biblioteca pessoal do embaixador português (Diogo de carvalho e Sampaio) um códice manuscrito de Francisco de Holanda, que continha o Tratado *Da Pintura Antiga*, até então considerado perdido, bem como a II parte do referido Tratado, os *Diálogos em Roma*. Monsenhor Ferreira Gordo realizou uma cópia manuscrita dos dois livros, que hoje se encontra na Academia de Ciências de Lisboa e que serviria de base a todas as edições desta obra, já que o original dessa cópia continua em ignoto paradeiro.

6 Joaquim de Vasconcelos realizou duas sucessivas edições deste Livro II, (Porto, 1896 e, em tradução alemã, Viena, 1899) e, finalmente, do conjunto do Tratado em 1918.

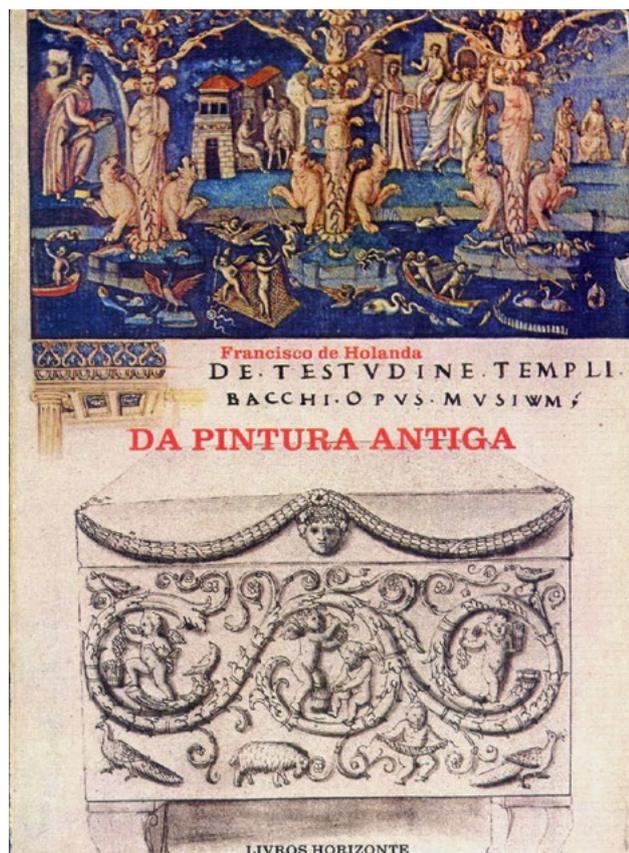


Fig. 03 Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga* (1548)

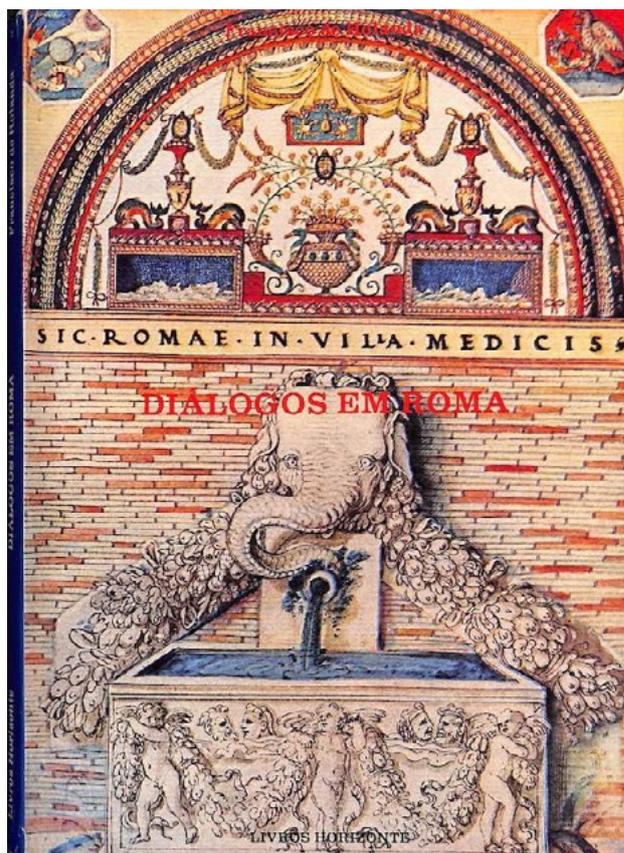


Fig. 04 Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga, II Diálogos em Roma* (1548)

No “Diálogo I” deste mesmo Livro, estabelece uma paragona entre a pintura flamenga e a pintura italiana, confirmando a superioridade desta última, a propósito da resposta dada por Miguel Ângelo à Marquesa viúva de Pescara, Vitoria Colonna, quando esta o interroga sobre «que coisa é o pintar de Flandres», ao que o artista terá retorquido: «a pintura da Flandres satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto mais que nenhuma de Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas. (...) Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior. (...) E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, nem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo. (...) Somente às obras que se fazem em Itália podemos chamar quase verdadeira pintura, e por isso à boa chamamos italiana (...)» (PA II)

O eruditismo holandiano é manifesto também nos desenhos que ao longo de três décadas foi executando (1545-1573), compilados na obra *De Aetatibus Mundi Imagines* (Madrid, Biblioteca Nacional), revelando um estudo atento da Bíblia, da qual é uma verdadeira ilustração estabelecendo, numa atitude verdadeiramente neoplatónica, paralelismos com a Antiguidade pagã, pautada pela procura de verdade e regresso às fontes.

Em 1549 escreveu um segundo tratado, desta vez dedicado ao retrato: *Do Tirar polo Natura*⁷.

Já em 1571, na qualidade de conselheiro de programas urbanísticos da corte, dedicaria a D. Sebastião o tratado *Da Fabrica que falece ha cidade de Lisboa*, onde se propunha dar à urbe um perfil monumental consentâneo com a sua grandeza imperial, como se de uma «nova Roma» se tratasse, senão mesmo,

⁷ Foi, uma vez mais, Joaquim de Vasconcelos que publicou a primeira transcrição (modernizada) desta obra, publicada entre Outubro e Dezembro de 1892, no periódico “A Vida Moderna”.

de uma «nova Jerusalém», continuando a respirar-se o espírito de raiz neoplatónica que domina toda a sua obra, mas viviam-se já tempos em que alguns princípios tridentinos se haviam tornando elementos nucleares da razão de Estado, razão pela qual a obra foi votada ao esquecimento (o seu espírito neoplatónico colidia com as ideias contra-reformistas). Apesar disso, não lhe faltou o ânimo para escrever *De quanto serve a Ciência do Desenho e entendimento da arte da pintura, na republica christan asi na paz como*

na guerra, onde retoma essas ideias, que valeram à obra a censura inquisitorial.

Apesar de a sua teoria de arte se ter tornado inaceitável aos olhos dos censores inquisitoriais e um certo periferismo português ter obstado à sua difusão nacional e internacional, as obras de Holanda não foram estranhas aos círculos culturais e artísticos eruditos do País, revelando-se o seu legado fundamental em todo o processo de *aggiornamento* cultural e artístico do reino.

A IMPORTÂNCIA DA TRATADÍSTICA NO AGGIORNAMENTO ARTÍSTICO

O triunfo do ideário humanista, através da afirmação das *Litterae Humaniores* e das *Liberales Artes* permitiu não apenas o nascimento de uma nova teoria estética e artística, como a consagração do interesse pelos Tratados.

A tratadística da Época Moderna teve subjacentes os pressupostos teóricos vitruvianos, que constituiriam a principal base de sustentação da arquitectura clássica (Wiebenson, 1982).

A obra de Vitruvius, *De Architectura* (20 a.C.) teve cópias sucessivas a partir do século XV – Roma (1486); Florença (1522); Roma (1544) - tendo havido algumas edições ilustradas como a de Fra Giocondo que saiu em Veneza em 1511 e, depois sucessivamente, em 1513 e 1523 em Florença, sendo a de Cesare Cesariano, intitulada *Di Lúcio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece*, que foi dada à estampa em Como em 1521, justamente uma das que maior difusão conheceu. O autor interpreta ingenuamente a arquitectura romana do século I a.C., à luz dos princípios que orientam a arquitectura da Lombardia de princípios do século XVI, fazendo os seus comentários ao texto em notas aparte. Apesar disso, a edição, em grande formato e muito ilustrada, teve um enorme sucesso em toda a Europa, sendo desde cedo bastante utilizada pelos artistas. Em Portugal, em 1541 o Cardeal-Infante

D. Henrique encarregava também o matemático Pedro Nunes de fazer uma tradução da obra para português.

Desde o século XV que proliferou a realização de tratados arquitectónicos, nomeadamente os de Leon Battista Alberti – *De Re Aedificatoria* – apresentado ao papa Nicolau V em 1452; António Averlino “Filarette” – *Trattato dell’architettura* (1460-1464); Francesco di Giorgio Martini – *Trattato d’architettura civile e militare* (1480-1501); Francesco Mario Grapaldi - *De Partibus Aedium* (Parma, 1494) não obstante nem todos terem sido dados à estampa. Um dos que conheceu maior fortuna na Península Ibérica foi o tratado de Diego de Sagredo – *Las Medidas del Romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos* (Toledo em 1526) que teve seis edições, três espanholas e três portuguesas, embora todas elas fossem escritas em castelhano. À primeira edição toledana seguiram-se as três edições lisboetas, saídas em 1541 e 1542, sucessivamente, dos prelos de Luís Rodrigues⁸.

Sebastiano Serlio revelar-se-ia um nome incontornável no contexto da tratadística quinhentista, tal a importância assumida pelo seu tratado *Tutte L’Opere d’Architettura et Prospectiva*, eivado de influências neoplatónicas

⁸ Luís Rodrigues foi muito importante na renovação humanística, a ele se devendo a renovação do estilo dos gravados dos livros ao introduzir motivos e frontispícios de estilo renascentista. Livreiro de D. João III, em seu torno se aglutinariam diversos humanistas como André de Resende, João de Barros, Damião de Góis, Garcia de Resende ou Pedro Nunes, entre outros.

plasmadas nas referências à harmonia Pitagórica, na natureza emblemática das ilustrações do *Livro II*, ou no seu conceito de “linha oculta” (*Livros I e II*).

A obra foi publicada em sete Livros, nos quais trabalhou até morrer, sendo os primeiros cinco volumes editados em tempos diferentes, desde 1537 até 1555. Escrita em língua vernácula, está dividida em sectores específicos associados a temas arquitectónicos, seguindo a sua publicação uma ordem de acordo com uma pré-determinação do autor, que ele clarifica aquando da publicação do primeiro volume, o *Livro IV*, seguindo-se depois os volumes III, I e II e, finalmente, o V. O seu Livro VII só seria publicado em 1575. O Livro VI nunca foi publicado, mas sobrevivem duas versões manuscritas e uma série de xilografuras. De acordo com o autor, a leitura dos sete livros assemelhava-se a um percurso constituído por vários patamares num processo de didáctica revelação, onde cada livro era como que um degrau que ia elevando o leitor numa ordem lógica, que seria a seguinte: primeiro, as definições euclidianas de geometria compreendendo o ponto, a linha e o plano, chegando a comparar o poder das formas puras ao poder de Deus. Em segundo lugar, debruça-se sobre as formas tridimensionais da Natureza, representadas através da teoria da perspectiva, que identifica com a descrição vitruviana de *scenografia*, pelo que defende que a aplicação da perspectiva não é relativa apenas à pintura, mas considera que influencia a própria arquitectura. Em terceiro, estuda a personificação arquitectónica da forma perfeita reflectida no Panteão, que considera um “exemplo arquitectónico,” e nos monumentos idealizados da Antiguidade. O quarto patamar desta aprendizagem é para ele constituído pelas regras das Ordens, progredindo da Toscana até à Compósita, como se evidencia nas antigas ruínas e no texto de Vitruvius, demonstrando a progressão matemática das suas proporções. Em quinto lugar, Serlio debruça-se sobre o uso das Ordens em templos inventados por si próprio, para o que, partindo do Panteão, faz uma adaptação da “maneira antiga” aos restantes onze edifícios que apresenta. Em sexto, estuda o uso das Ordens em projectos de habitações domésticas, partindo das casas mais simples até às grandes construções palacianas. Conclui, por fim, com o sétimo patamar, no qual o autor se refere a problemas práticos com que o arquitecto se pode defrontar, para os quais apresenta diversas soluções.



Fig. 05 Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* (1452)

O tratado de Sebastiano Serlio foi a obra que melhor divulgou não apenas o conhecimento sobre a herança da Antiguidade, como os próprios ideais classicistas em toda a Europa. A sua divulgação não conheceu limites e as suas ilustrações rapidamente se tornariam imprescindíveis na obra da maioria dos artistas. Além do mais, viria a consagrar a tipologia dos subsequentes tratados de arquitectura.

Mas nem só a arquitectura constituiu objecto de interesse para os tratadistas Modernos. Leon Battista Alberti revelar-se-ia um dos pioneiros no domínio da pintura, à qual dedicou em 1435 um tratado intitulado *De Pictura* (com tradução para toscano – *Della Pittura* – no ano seguinte), onde explana também a nova teoria científica da arte, defendendo a *nobilitas* desta forma de expressão artística, e a ideia da liberalidade do artista, que se distingue do artesão mecânico pelo *ingenio* e pela *mens*, chegando à definição do *Doctus Pictor*.

Também o tratado do francês Jean Pélerin Viator, *De Artificiali perspectiva* (1505) deu um importante contributo para a definição da pintura como uma ciência, equiparando-a em dignidade a outras disciplinas como a Retórica ou as ciências matemáticas. Entretanto, cada vez mais tratadistas e artistas vieram defender a mesma ideia de *liberalidade* do artista (Panofsky, 1939) associando-a ao *ingenio* e ao afecto, casos de Paolo Pino, nos seus *Dialoghi di Pittura* (1548), quando afirmava «A pintura pode ser denominada uma *ars liberalis*, pois a ela é dada a liberdade de criar o que bem quiser» (Warnke, 2001: 239) ou Ludovico Dolce, no *Dialogo della Pittura* (1557). Também Pontormo enaltecerá a nobreza da arte da “divina” pintura ao defender a *fatiches dell’ arte e della mente* a ela associadas, no seu *Il Libro Mio* (1555/1557), sem esquecermos, naturalmente, a defesa da arte da pintura feita por Francisco de Holanda no seu *Da Pintura Antigua* (1548).

A IMPORTÂNCIA DA GRAVURA ENQUANTO MODELO IMAGÉTICO

Graças à invenção dos caracteres móveis no século XV, a arte do livro registou larga expansão, impulsionada pelo Humanismo, pela Reforma Protestante e pela Cartografia, desenvolvendo-se com ela as artes que se ligam à ilustração, nomeadamente a iluminura e a gravura. Mas não se ilustravam apenas os livros, tornando-se frequente a reprodução das obras dos grandes mestres, que assim se transformavam em modelo para outras obras de arte.

As gravuras tiveram grande repercussão na arte portuguesa, como na europeia, em geral, constituindo material fundamental de trabalho em todos os *ateliers* (Batoréo, 2014). Além de ser um meio técnico de expressão, era um meio de difusão de conceitos, pelo que se inculcia nos artistas a ideia de que havia que copiar as gravuras dos melhores mestres como forma de aperfeiçoamento. Os grandes artistas associam-se

às oficinas de gravadores que reproduzem as suas obras, efectuando-se nesse século e no seguinte um verdadeiro comércio de estampas, vendidas pelos gravadores em feiras e festas religiosas, a artistas e coleccionadores particulares, ao mesmo tempo que se assiste a uma exportação massiva das mesmas.

Muitas dessas estampas transformaram-se em fonte de inspiração por pintores e iluminadores, mas também, arquitectos, escultores, tapeceiros, esmalteiros, ourives, calígrafos sendo, muitas vezes, interpretadas de modo ingenioso até, revelando uma lógica compreensão do estilo e do gosto pelos artistas que a partir dali davam asas à sua liberdade criadora. O «plágio» era bem visto, considerando-se talento a capacidade de seguir as novidades ou inovar a partir das novas propostas que chegavam de fora através das estampas, sendo o recurso à gravura prática generalizada.

CONCLUSÃO

Ao longo destas breves páginas procuramos, de uma forma sintética, enunciar os novos pressupostos ideológicos subjacentes às transformações artísticas ocorridas na centúria de Quinhentos, que carrearão uma profunda transformação na natureza das relações entre a imagem e o espectador. O mundo das formas passou a ser visto como uma criação consciente do homem, logo, uma realidade eminentemente cultural que, para conservar um valor universal e objectivo, carecia de uma garantia, o reconhecimento de um modelo cuja autoridade

fosse incontestada. Essa seria doravante a função da cultura Antiga e, em termos artísticos, da arte dos grandes mestres – Rafael e Miguel Ângelo – cujas obras passariam a constituir como que uma linguagem reconhecida culturalmente.

As imagens tornar-se-iam modos de aproximação originais e pessoais de visualizar determinados significados morais e conquistar novos aspectos do visível, provocando uma verdadeira “revolução” na experiência do ser e da sua relação com as mesmas.

REFERÊNCIAS

- ANTAL, Frederick – *Classicism and Romanticism*, London, 1966.
- BATORÉO, Manuel – *Os ‘Primitivos Portugueses’ e a Gravura do Norte da Europa*. Lisboa: Ed. Caleidoscópio, 2011.
- BAPTISTA PEREIRA, Fernando António – “Da Pintura Antigua / Do Tirar Polo Natural”. *Primeiros Tratados de Pintura* (Coordenação com P. Monteiro). Vol.12 da coleção ‘Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa’ (dir. J. E. Franco e C. Fiolhais). Lisboa: Círculo de Leitores:2019.
- BLUNT, Anthony – *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. Oxford: University Press, 1940 (2ªed. 1956).
- CORREIA, Vergílio – *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928.
- DESWARTE, Sylvie – “Idea et le Temple de la Peinture, II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro”, *Revue de l’Art*, n.º 94, 1991.
- DUBOIS, C.G – *Le bel aujourd’hui de la Renaissance. Que reste-t-il du XV^e siècle?* Paris: Seuil, 2001.
- FLOR, Pedro – “A Embaixada de Filipe, o Bom, em Portugal e a imagem de D. Isabel, Duquesa da Borgonha”. FERREIRAM, J. P. Ferreira, & T. L. M. Vale (Eds.), *Diplomacia e Transmissão Cultural*. Lisboa: Althum.com | Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2018.
- FREEDBERG, David – *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. London: Paperback, 1991.
- FRIEDLANDER, Walter – *Manneirism and Anti-Manneirism in Italian Painting*. Columbia: University Press, 1957.
- GUSMÃO, Adriano de – “Os primitivos e a Renascença” In João Barreira (dir.) *Arte Portuguesa*. Lisboa: Ed. Excelsior, 1951, pp. 73-256.
- HAUSER, Arnold – *The Social History of Art*. London: Routledge and Kegan Paul, 1954.
- HOLANDA, Francisco de – *I Da Pintura Antigua, II, Diálogos em Roma [1548]*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1984.
- NYHOLM, Esther – *Arte e teoria del Manierismo, I Ars Naturans*. Odense University Press, 1977.
- PANOFSKY, Erwin – *Studies in Iconology*. Oxford: University Press, 1939.
- SALDANHA, Nuno – *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Ed.Caminho, 1995.
- SANTOS, Luís Reis – “Breves considerações acerca da pintura «primitiva» portuguesa”, *Estudos de Pintura Antiga*. Lisboa, 1943.
- SERRÃO, Adriana V. – “Ideias Estéticas e Doutrinas da Arte nos Séculos XVI e XVII. CALAFATE, Pedro (Dir.) *História do pensamento Filosófico Português*, vol.II. Lisboa: Ed. Caminho, 2001, pp. 337-384.
- SERRÃO, Vítor – “Um Hóspede Ilustre na Santarém Renascentista: Francisco de Holanda (1547-1549). *Mátria*, XXI (Número Especial Evocativo) (2021), 385-448.
- STRINATI, Claudio – *Il mestiere dell’artista. Da Raffaello a Caravaggio*. Palermo: Ed. Sellerio, 2009.
- THOMAS, Werner y STOLS, Eddy – “La integración de Flandes en la Monarquía hispánica”, Werner Thomas y Robert A. Verdonk (dir.) *Encuentros en Flandes. Relaciones y intercambios hispanoflencos a inicios de la Edad Moderna*. Lovaina y Soria: Leuven University Press y Fundación Duques de Soria, 2000.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros que, sendo Estrangeiros, exerceram a sua Arte em Portugal*. Lisboa, 1903.
- WARNKE, Martin – *O artista da Corte.Os antecedentes dos artistas modernos* (trad. Brasileira). S. Paulo: Ed. Universidade de S. Paulo, 2001.
- WIEBENSON – *Architectural theory and practical from Alberti to Ledoux*. Architectural Publication Inc, 1982.