

# Michelangelo Buonarroti por Francisco de Holanda

Rogéria Olimpio dos Santos<sup>1</sup>

---

## Resumo

A obra literária de Francisco de Holanda foi estudada durante muito tempo como uma fonte de estudos sobre Michelangelo, uma vez que este é o personagem principal dos seus *Diálogos em Roma* e o artista por excelência na visão de Francisco de Holanda. Não é interesse deste artigo analisar a veracidade das informações apresentadas pelo autor, mas apresentar Michelangelo na visão de Francisco de Holanda.

**Palavras-chave:** Francisco de Holanda. Michelangelo Buonarroti. Tratados de Arte.

---

## Abstract

The literary work of Francisco de Holanda was studied for a long time as a source of studies on Michelangelo, since this is the main character of his *Dialogues in Rome* and the most important artist in the vision of Francisco de Holanda. It is not the interest of this article to analyze the veracity of the information presented by the author, but to present Michelangelo in the view of Francisco de Holanda.

**Keywords:** Francisco de Holanda. Michelangelo Buonarroti. Art Treatises.

---

1

Licenciada em Artes e em História, doutora e mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, tendo estudado o *Álbum das Antigualhas* e o tratado *Da Pintura Antiga*, ambos de Francisco de Holanda. Professora do curso de História da Universidade Veiga de Almeida (Campus Tijuca). Professora de Artes da rede pública de ensino do Estado do Rio de Janeiro. Atuou como professora substituta de História da Arte Antiga e Medieval no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Foi no ano de 1538 que o artista português Francisco de Holanda partiu junto à comitiva de D. Pedro de Mascarenhas para uma viagem que tinha como destino a cidade de Roma com o objetivo de estudar a arte antiga e as fortificações militares italianas. Tinha vinte anos de idade e acreditava que, quem quisesse aprender a “pintura antiga”, aquela feita na Grécia e na Roma antigas, deveria peregrinar a Roma, visitar e estudar suas ruínas, suas antigas e maravilhosas relíquias. Sua intenção era trazer para Portugal notícias tanto daquilo que de melhor havia sido produzido na antiguidade greco-romana, como do que de melhor estava sendo produzido naquela época.

D. João III, seguindo os passos do seu pai D. Manuel, tinha o propósito de fazer de Portugal não somente uma potência marítima, mas também cultural e, para isso, era necessário modernizar o país, equipará-lo aos melhores padrões da época. A concessão de bolsas de estudo na França – caso de muitos intelectuais – ou na Itália – onde se incluíam os artistas – vinha contribuir para essa modernização. Alguns estudiosos defendem a ideia de que a viagem de Francisco de Holanda se inseria neste programa de concessão de bolsas. Outros recordam que esta prática só passou a ser documentada alguns anos depois da viagem de Holanda. Viagem de estudos ou não, Francisco define como objetivo de sua viagem tanto buscar notícias da arte produzida na Itália, inspirada nas antiguidades clássicas, quanto estudar as fortificações italianas.

A concessão das bolsas de estudos era uma grande oportunidade para os que com elas eram agraciados. As reclamações, porém, eram constantes. O dinheiro nunca era o suficiente, as acomodações nem sempre eram as melhores. As condições de estudos, de moradia e de alimentação deixavam a desejar. Mas, para Francisco de Holanda, a viagem ocorreu de forma distinta. Francisco teve acesso direto às residências de diversos cardeais em Roma. Registrou obras de arte antiga pertencentes a algumas das mais importantes coleções particulares. E, na páscoa de 1539, devotamente, teve a oportunidade de receber a comunhão pascal das mãos do próprio Papa Paulo III, junto a um seleto grupo de prelados e de nobres senhores romanos.

Michelângelo Buonarroti por Francisco de Holanda  
Rogéria Olimpio dos Santos

Na igreja de São Pedro Apóstolo, em Roma, em o seu altar, onde está sepultado, recebi o corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo pelas mãos do santo papa Paulo III, pontífice máximo, dia de Páscoa, no ano de MDXXXIX ante todos os cardeais e a corte, com os embaixadores dos reis cristãos e alguns senhores romanos somente. E esta é a coisa de que me mais prezo e estimo (HOLANDA, 1984c, p. 94).<sup>2</sup>

O caráter especial de sua viagem se torna, desse modo, evidente.

Em um período relativamente curto de tempo<sup>3</sup>, Francisco de Holanda percorreu diversas cidades italianas. Foi até Tívoli. Percorreu a Via Appia em Terracina. Visitou o Passo de Garellano em Gaeta, Nápoles, os Campos Flégreos, Pozzuoli e Barletta. De outra vez, foi à Civita Castellana, Orvieto, Narni, Spoleto, Loreto, Ancona, Pesaro, Bologna, Ferrara, Pádua, Veneza e Milão. Sempre tendo em mente os objetivos que o haviam levado a iniciar aquela viagem.

Excursionou também ao norte da Itália<sup>4</sup>. De Milão teria seguido a Moncalieri, próximo de Turim, onde Francisco assistiu a um duelo público entre dois militares. Nos Alpes franco-italianos, passou por Mont-Cenis, visitou a Fonte de Valclusa, lugar onde Petrarca viveu como hóspede do Cardeal Cabassole e conheceu Laura. De Avignon, foi a Saint-Maximin, cidade de peregrinação religiosa em virtude das lendas envolvendo os três irmãos Lázaro, Marta e Maria Madalena. Dali seguiu a Nimes, Toulouse, Bayona, Fuenterrabia e San Sebastian. É possível que tenha sido nesta ocasião, a partir da viagem ao norte, que ele tenha retornado a Portugal.

Francisco de Holanda levou de volta a Portugal diversos desenhos feitos durante sua viagem. Estes desenhos serviram de modelo e de inspiração para diversos trabalhos realizados por Francisco de Holanda junto a D. João III e do Infante D. Luís. Alguns destes desenhos, anos mais tarde, foram reunidos em um álbum que ficou conhecido como *Álbum das Antigualhas*. Oferecido por Francisco de Holanda ao Infante D. Luís, passou deste para seu filho D. Antônio, Prior do Crato, tendo sido confiscado por Filipe II da Espanha junto com outros bens do Prior, quando da União

2

Edição de José da Felicidade Alves.

3

Francisco de Holanda retornou a Portugal em 1540.

4

Sobre a viagem de regresso seguimos o itinerário de José da Felicidade Alves. Este autor data a viagem de regresso no ano de 1541. Somos no entanto inclinados a pensar como Raphael Fonseca que situa o retorno em 1540, ano em que D. Pedro de Mascarenhas retorna de Roma, uma vez que em 1541 Francisco de Holanda trabalhou na traça da Fortaleza de Mazagão. Cf. ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco D' Holanda*. Lisboa: Horizonte, 1986; HOLANDA, Francisco. *Do tirar pelo natural*. Organização, apresentação e comentário Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

Ibérica. Este álbum se encontra, hoje, na Biblioteca Máxima do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, na Espanha.

Além dos desenhos, também trouxe uma série de anotações, que serviram de base para as obras literárias produzidas por ele. Em 1548, Holanda terminou a redação de sua obra mais significativa, o tratado *Da Pintura Antiga*<sup>5</sup>. Este, dividido em duas partes, traz na segunda parte, os *Diálogos em Roma*. Aí está a base deste estudo.

Os personagens principais dos *Diálogos* são o artista florentino Michelangelo Buonarroti, a marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, o humanista Lattanzio Tolomei e o secretário do papa Blósio Palladio. Francisco de Holanda relata nos *Diálogos* quatro encontros que teriam ocorrido durante o ano de 1538, numa igreja em Monte Cavallo, em que o principal assunto discutido foi a arte.

No primeiro diálogo, Francisco de Holanda fala da intenção da sua viagem a Roma: trazer a Portugal novos conhecimentos sobre a arte. Este diálogo traz também comentários sobre a solidão dos artistas, sobre o seu caráter difícil e esquivo, fazendo coro à visão do artista enquanto imbuído de um halo divino, em virtude do poder criador que compartilha. Enfim, um ser excepcional devido ao seu engenho. Por fim, discutem a supremacia da pintura italiana em comparação à flamenga.

No segundo diálogo, é tratada a arte italiana e o motivo por que se produzem bons pintores na Itália. A proximidade com os exemplos da antiguidade, que mesmo em ruínas em alguns casos, encontravam-se vivos na vida italiana contribuiria sobremaneira para que lá se formassem bons pintores. Francisco fala também da supremacia da pintura sobre a escultura, questão muito discutida naquela época. Mas é importante analisar essa supremacia partindo do entendimento que ele possuía da pintura como mãe de todas as artes visuais.

O terceiro diálogo menciona a importância da pintura nos tempos de guerra e de paz. Comenta que, em Portugal e na Espanha, a pintura não era tão valorizada quanto na Itália; fala sobre os grotescos encontrados em Roma e sobre a sua prática; além da diferença, explicada pelo dom, entre o trabalho do artista e do artesão.

5

O tratado *Da Pintura Antiga* se divide em duas partes. A primeira, leva o nome geral do tratado e versa sobre as questões fundamentais da arte da pintura no período, ou seja, do que é a arte da pintura e sua história, dos preceitos básicos da pintura e do ofício e formação do pintor. A segunda parte, por apresentar a forma estilística dos diálogos, tão em voga no Renascimento, tem como título *Diálogos em Roma*. Foram utilizados neste estudo as edições de José da Felicidade Alves: HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984. HOLANDA, Francisco. *Diálogos em Roma*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984. E a de Angel González Garcia. HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga*. Introdução e notas de Angel González Garcia. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

O quarto diálogo não conta com a presença de Michelangelo. Nele, Francisco de Holanda trata de questões relacionadas à iluminura; louva as obras antigas, especialmente as romanas, e aborda a diferença de tratamento que os artistas recebem na Itália quando comparado ao que recebem em Portugal. Encerra reafirmando que sua intenção é trazer aos portugueses notícias sobre o valor dado às artes e aos artistas em solo italiano.

A presença de Michelangelo nos diálogos fez com que esta parte fosse mais editada do que a primeira. José da Felicidade Alves, o editor português que na década de 1980 publicou toda a obra literária<sup>6</sup> conhecida de Francisco de Holanda, dá-nos notícia de que a Academia das Ciências de Lisboa, após o regresso a Portugal de Monsenhor Gordo<sup>7</sup>, teria ordenado a impressão dos *Diálogos* em 1809, 1814, 1825, 1837 e 1876. No entanto, nenhuma dessas impressões foi concretizada. A primeira, do Dr. Joaquim de Vasconcellos, sucedeu à publicação da primeira parte no Semanário da cidade do Porto em 1890. A esta, seguem-se oito edições em língua portuguesa e oito edições parciais ou integrais em idiomas diversos<sup>8</sup>.

Os diálogos foram utilizados, durante muito tempo, como fonte histórica para os estudos de Michelangelo e, durante o século XX, criticados como fraude por alguns historiadores que enxergavam a presença de Michelangelo nos diálogos como um recurso usado por Francisco de Holanda para dar credibilidade à sua obra. É importante lembrar que os “diálogos” se tornaram a forma literária preferida do Renascimento para expor uma ampla variedade de questões e temas. Mas, antes de qualquer coisa, eram uma forma literária, sem a obrigatoriedade de que os fatos narrados tivessem sido registrados<sup>9</sup>.

Existem algumas evidências de que Francisco de Holanda tenha realmente conhecido Michelangelo. A primeira delas é o retrato do artista florentino feito por Francisco. O retrato figura ao lado do retrato do papa Paulo III no *Álbum das Antigualhas*, representando, segundo Deswarte (1992, p. 59), a dedicatória do álbum.

6

*Da Pintura Antiga* é um tratado dividido em duas partes. Provavelmente Francisco iniciou a sua redação logo ao retornar de sua viagem a Roma, concluindo-a somente em 1548. O segundo livro escrito por Francisco de Holanda, concluído no ano seguinte ao tratado *Da Pintura Antiga*, é considerado o primeiro tratado a lidar com a retratística. Também no formato de diálogo, em *Do tirar polo natural* Francisco de Holanda, usando um pseudônimo, coloca na própria fala e na de um amigo as questões que se queriam pensadas ao executar um retrato e ao escolher quem e como deveria ser retratado. *Da Pintura Antiga* e *Do tirar polo natural*, constituem o primeiro lote de escrito de Francisco de Holanda. Os originais estão perdidos desde o século XVIII. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da ciência do desenho* não trazem novidades no que se refere à doutrina da pintura antiga e são definidas por Francisco como “lembranças” a D. Sebastião, mas revestem-se de importância ao trazerem aplicações práticas e concretas dos princípios defendidos nos textos da década de 1540. As duas ‘lembranças’ podem ser entendidas como textos complementares um ao outro. São as únicas cujos originais estão conservados. Encontram-se na Biblioteca da Ajuda em Lisboa.

7

Em 1790 o Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, erudito português que dirigiu a Biblioteca Nacional de Portugal entre os anos de 1816 e 1834, foi a Madrid em busca de documentos para o governo português e encontrou em uma biblioteca particular os manuscritos originais contendo o *Da Pintura Antiga* – 1ª parte –, *Diálogos em Roma* – 2ª parte do tratado e um outro diálogo escrito no mesmo período, o *Do Tirar pelo Natural*. Fez uma cópia manuscrita que é a que ainda se encontra na Academia das Ciências de Lisboa. Não se sabe como os manuscritos originais chegaram a Madrid, desde o século XVIII porém, não se tem mais notícia dos mesmos.

Michelângelo Buonarroti por Francisco de Holanda  
Rogéria Olimpio dos Santos

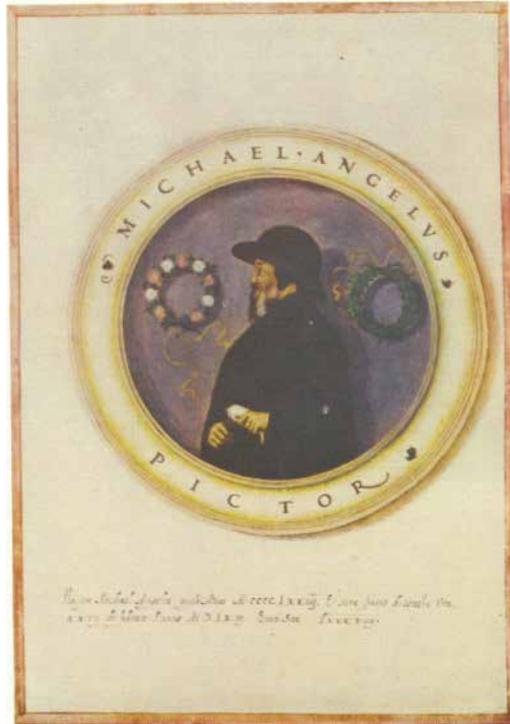


Figura 1 :: Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti. Francisco de Holanda.  
Fonte :: Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 2r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

Seu retrato em aguada policroma com fundo violeta no medalhão possui uma moldura redonda com a legenda *Miguel. Angelo. Pintor (MICHAEL. ANGELUS. PICTOR.)*, ladeada por uma coroa de louros e outra de rosas brancas e vermelhas. A inscrição diz "Nasceu Miguel Ângelo nos anos 1474. E se passou desta vida a 17 de Fevereiro de 1563. Em sua idade de 89 anos"<sup>10</sup>. Joaquim de Vasconcellos (1896, p. 4) pontua as correções, lembrando que o cálculo colocado por Francisco de Holanda está registrado segundo o ano florentino que começa em 25 de março. As datas corretas seriam, segundo o nosso calendário, 1475 para o nascimento e 1564 para a morte. D. Elias Tormo (HOLANDA, 1940, p. 37)<sup>11</sup> comenta que, neste retrato, parece que o retratado foi surpreendido enquanto conversava com alguém, como se não tivesse se dado conta de que estava sendo retratado. Talvez o esboço desse retrato tenha sido feito durante um dos encontros de que resultaram os diálogos.

8

Sobre as edições dos *Diálogos em Roma* cf. ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 31; HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 9-12. Deve-se acrescentar ainda a edição de Angel Gonzalez Garcia, uma vez que este não considera as duas partes do tratado em separado, analisando as conjuntamente.

9

Sobre a fortuna crítica dos *Diálogos em Roma*, cf. Bury (1981) e Berbara (2006).

10

"Nacque Michael Angelus negli Anni M.CCCC.LXXiiij. E se ne passo di conesta vita a Xvij de febraio l'anno M.D.Lxiiij. Etat. Sue LXXXViiiij." HOLANDA, Francisco. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 19.

11

Edição de Elias Tormo.

A legenda na moldura, *MICHAEL.ANGELUS.PICTOR.*, tem sido motivo de dúvidas de muitos estudiosos no que se refere ao conhecimento de que Francisco tenha realmente estado com Michelangelo, principalmente, em virtude da preferência que este tinha por ser identificado como escultor. O próprio Francisco explica essa atribuição no segundo diálogo, quando após incluir entre as obras de pintura feitas na Itália uma sepultura esculpida por Michelangelo, é arguido sobre seu engano por Lattanzio Tolomei, outro personagem dos seus diálogos. Francisco pede licença ao mestre Buonarroti e justifica a inclusão. Mas trataremos desta citação um pouco mais a frente.

Talvez por uma questão conceitual no que concerne à grande arte que existia na antiguidade e que havia ficado adormecida durante os anos que compreenderam o fim do Império Romano e aos trabalhos de Giotto, Francisco tenha se referido à pintura e não ao desenho enquanto elemento motor da criação artística. No capítulo primeiro do *Da Pintura Antiga*, concluído em 1548, Francisco se refere a Deus como sendo o primeiro pintor, o único capaz de fazer a pintura "animante", aquela capaz de dar a vida, ficando a cargo dos homens a pintura "inanimante".

Após a pintura do teto da Capela Sistina, Michelangelo retornara à Roma em 1534. O cardeal Alexandre Farnese, eleito papa aos 67 anos de idade com o nome de Paulo III, encomendou-lhe o projeto da pintura do *Juízo Final* na parede do altar também da Capela Sistina. É neste trabalho, com quase 65 anos de idade, que Francisco de Holanda encontra o grande artista em Roma e, através dos contatos estabelecidos na cúria, passa a gozar da sua amizade, nos encontros realizados em torno da figura da Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna e nos caminhos do Vaticano.

Francisco sugere, no primeiro diálogo, que D. Pedro de Mascarenhas poderia confirmar o apreço existente entre ele e Michelangelo.

E principalmente mestre Micael prezava eu tanto, que, se o eu topava ou em casa do papa ou pela rua, não nos queríamos apartar, até que nos mandavam recolher as estrelas. E Dom Pedro Mascarenhas, embaixador, pode ser boa testemunha de camanha causa esta era, e quão difícil; e das mentiras que, saindo um dia das vésperas

Micael Ângelo sobre mim disse e sobre um meu livro, que desenhei das coisas de Roma e de Itália, ao cardeal Santtiquatro, e a ele. (HOLANDA, 1984c, p. 24)<sup>12</sup>

Apesar de o manuscrito de Francisco de Holanda não ter sido publicado naquela época, é certo que teria circulado na corte portuguesa, e D. Pedro de Mascarenhas poderia ter desmentido ou contestado as informações de Francisco de Holanda. É possível que Francisco de Holanda tenha utilizado a figura do artista florentino para dar credibilidade ao texto que estava redigindo, mas é inegável o fato de que Francisco o tenha conhecido e de que as questões tratadas por Francisco circulassem nos meios intelectuais e artísticos romanos.

Com um certo tom de lisonja, Francisco, no primeiro dos *Diálogos em Roma*, ao se referir a D. João III, comenta que este último era “favorecedor das boas-artes, tanto que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum fruto prometia, me mandou ver Itália e suas polícias, e mestre Micael Ângelo que aqui vejo estar” (HOLANDA, 1984c, p. 32)<sup>13</sup>. Não acreditamos que conhecer Michelangelo era o objetivo principal de sua viagem, mas é perfeitamente possível que fizesse parte de seus interesses e daqueles da corte portuguesa que Francisco trouxesse notícias do grande artista, principalmente, em virtude da relevância que a pintura do teto da Capela Sistina, desvendada aos olhos de um mundo deslumbrado diante de sua magnificência no ano de 1512, havia assumido no mundo cristão ocidental.

No *Álbum das Antigualhas*, encontram-se dois desenhos sem identificação de procedência, cujos originais são atribuídos a Michelangelo. O primeiro deles traz uma matrona sentada apontando para um livro. Sobre este está um gênio ou anjo segurando um archote. Atrás, encontra-se uma tábua com três caracteres gregos. D. Elias Tormo (HOLANDA, 1940, p. 71) identificou o primeiro como sendo uma cópia da Sibila Eritreia pintada por Michelangelo no teto da capela, mas, segundo Alves (HOLANDA, 1989, p. 27)<sup>14</sup>, a imagem poderia ser lida como uma alegoria da Fé ou da Verdade. Joaquim de Vasconcellos (VASCONCELLOS, 1896, p. 6) levanta a possibilidade de que a mesma seja uma alegoria que talvez simbolize a história, inspirada pela verdade. Os caracteres gregos – Ω Φ Σ –, que não ajudam a decifrar a alegoria, poderiam ser lidos, segundo ainda esse autor,

12

Diálogos em Roma, edição de José da Felicidade Alves.

13

Diálogos em Roma, edição de José da Felicidade Alves.

14

Edição de José da Felicidade Alves.

como letras, as quais, transpondo-as: S. O. PH., seriam lidas como *Sofia* – a Sabedoria.



Figura 2 :: *Sibila Eritreia*. Francisco de Holanda.

Fonte :: *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 11v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

A identificação feita por Tormo deste desenho é procedente. Apesar de algumas variações em pequenos detalhes – posição da sibila, que no original se encontra levemente reclinada em direção ao livro, e o gênio, que no teto, sem asas, sopra a chama do archote em direção à sibila – o desenho corresponde em grande medida ao original. D. Elias Tormo acredita que Francisco de Holanda tenha tido a oportunidade de ver os cartões preparatórios para o teto e que o seu desenho tenha sido feito a partir desse cartão.

O segundo desenho traz uma matrona com três crianças e uma legenda onde se lê: *Caridade (Charitas)*. Apresenta o mesmo enquadramento

arquitetônico esboçado ao fundo. Joaquim de Vasconcellos (1896, p. 6) comenta que, antes dele, Tubino havia levantado a possibilidade de o desenho de Francisco ser uma cópia de uma miniatura de Júlio Clóvio, onde figurava uma alegoria da caridade vista por Francisco de Holanda. O episódio está narrado no quarto dos *Diálogos em Roma*.



Figura 3 :: A alegoria da caridade. Francisco de Holanda.

Fonte :: *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Fl. 12r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

D. Elias Tormo (HOLANDA, 1940, p. 72-73) situa o original da alegoria também no teto da Capela Sistina, no grupo que representa a geração de Joram na genealogia do Cristo. Essa seria a representação da esposa de Joram e seus três filhos. Alves (HOLANDA, 1989, p. 27) se limita a repetir as informações dadas por Vasconcellos e Tormo. Tormo reforça a ideia de que Francisco tenha visto o desenho preparatório para o afresco, mas não descarta a hipótese de que o português, ao visitar a obra do *Juízo Final*,

tenha subido no andaime e, assim, tenha podido observar com mais cuidado a cena da *Geração de Joram*. Afirma também que, quando organizou a edição do *Álbum das Antigualhas*, nenhuma das fotografias do teto permitiam ver os grupos da genealogia do Cristo, podendo, à sua época serem consideradas criações inéditas de Michelangelo. Tormo comenta que o grupo é representado por Francisco sem o patriarca e que o desenho foi feito com uma certa liberdade de cópia. Para desenhá-los, Francisco teria portanto que, ou ter tido a possibilidade de vê-los de algum lugar privilegiado – daí a hipótese de ter visitado a capela quando Michelangelo pintava a parede do altar – ou ter tido acesso aos cartões preparatórios para o desenho ou alguma cópia dos mesmos.

Outro fato que pode servir de comprovação do conhecimento travado entre os dois é a carta escrita de Lisboa por Francisco a Michelangelo, em 15 de agosto de 1553. Esta carta se encontra na Casa Buonarroti em Florença.

Como foi registrado anteriormente, não é intenção neste texto discutir a veracidade das informações prestadas por Francisco de Holanda, apesar de acreditarmos que Francisco colocou nos diálogos, ao redigi-los, os conhecimentos adquiridos durante sua estada em Roma. A intenção é apresentar Michelangelo Buonarroti, segundo a visão dada por Francisco de Holanda nos seus *Diálogos em Roma*. Por isso, foram reunidos alguns trechos dos três primeiros diálogos, os quais apontam questões importantes tratadas pelos dois artistas. Interlocutor principal destes três primeiros diálogos, o artista florentino figura em primeiro lugar na relação feita por Francisco de Holanda dos famosos pintores modernos e dos escultores de mármore, relação esta colocada ao fim dos seus *Diálogos*.

Um dos primeiros pontos importantes a serem levantados é a defesa ou justificativa que Michelangelo dá nos *Diálogos* para o caráter esquivo dos artistas.

E afirmo a V. Ex.<sup>a</sup> que até Sua Santidade me dá nojo e fastio, quando me às vezes fala e tão espessamente pergunta porque o não vejo; e às vezes cuida que o sirvo mais em não ir ao seu chamado, querendo-me pouco, que quando o eu quero em minha casa servir em muito, e lhe digo que então o sirvo mais como M. Ângelo, que

estando todo o dia diante dele em pé, como outros.  
(HOLANDA, 1984c, p. 27-28)<sup>15</sup>

Na voz de Michelangelo, Francisco se refere à necessidade de os artistas fazerem o seu trabalho sem que as obrigações cortesãs se tornem empecilho para suas atividades. Francisco aproveita essa passagem e a que se segue para justificar seu comportamento impaciente junto à corte portuguesa, desconhecadora das artes.

[...] Às vezes, vos digo ainda, que tanta licença me tem dado o meu grave carrego, que, estando com o papa falando, ponho na cabeça este sombreiro de feltro, bem descuidadamente, e lhe falo bem livremente. Porém, não me matam por isso, antes me têm dado a vida. e, como digo, mais cumprimentos necessários tenho eu então com seu serviço que com a sua pessoas desnecessários. (HOLANDA, 1984c, p. 28)<sup>16</sup>

A grande arte prescinde das regras sociais. Todos os seus biógrafos comentam que Michelangelo, dono de um gênio terrível, permitia-se conversar com os seus comitentes, da forma que entendia melhor, sem se sujeitar ou se rebaixar a quem quer que fosse. Estes, conscientes do que significava ter um artista como Michelangelo sob seu serviço, “aceitavam” o comportamento esquivo e difícil do florentino. Isso não significa que Michelangelo não tenha enfrentado dificuldades junto aos seus comitentes. Mas Francisco, imbuído do desejo de mostrar como as artes eram mais valorizadas na Itália do que em Portugal, supervaloriza a defesa desse caráter esquivo, reconhecendo, em consequência, a elevação do *status* social do artista. Afinal, o artista era aquele que possuía o dom de criar, característica divina por natureza.

Portugal ainda se achava muito ligado à pintura flamenga. Francisco entendia a pintura flamenga e a italiana como situadas em posições diametralmente opostas. No final do primeiro diálogo, é discutida a diferença entre as duas. É Michelangelo quem fala da pintura flamenga quando arguido por Vittoria Colonna.

A pintura de Flandres, [...], satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Itália, que

15

Diálogos em Roma, edição de  
José da Felicidade Alves.

16

Diálogos em Roma, edição de  
José da Felicidade Alves.

lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas: isto não pelo vigor e bondade daquela pintura, mas pela bondade daquele tal devoto. A mulheres parecerá bem, principalmente às muito velhas, ou às muito moças, e assim mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmúsicos<sup>17</sup> da verdadeira harmonia. Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior, ou coisas que vos alegrem ou de que não possais dizer mal, assim como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. (HOLANDA, 1984c, p. 29)<sup>18</sup>

O problema de tal arte, segundo o próprio Michelangelo, é o excesso. A pintura flamenga “quer fazer tanta coisa bem (cada uma das quais, só, bastava por mui grande) que não faz nenhuma bem” (HOLANDA, 1984c, p. 30)<sup>19</sup>.

É o excesso de detalhes que prejudica a obra. A pintura italiana, ao contrário, além de primar pela clareza das composições, tinha ainda a vantagem de florescer na mesma terra que tinha visto as maravilhas do Império Romano. Francisco de Holanda e Lattanzio Tolomei se revezam na defesa da arte produzida na Itália.

Primeiramente, a natureza dos Italianos é estudiosíssima em extremo, e os de engenho já trazem do seu próprio, quando nascem, trabalho, gosto e amor àquilo que são inclinados e que lhes pede.

Depois, nasceis na província (vede se é isto vantagem) que é mãe e conservadora de todas as ciências e disciplinas, entre tantas relíquias dos vossos antigos, que em nenhuma outra parte se acham, que já de meninos, a qualquer coisa que a vossa inclinação ou génio inclina, topais ante os olhos pelas ruas muita parte daquelas, e costumados sois de pequenos a terdes vistas aquelas coisas que os velhos nunca viram noutros reinos.

Depois crescendo, ainda que bem fôsseis rudes e grosseiros, trazeis já do costume os olhos tão cheios da

17

Desafinados, dissonantes.

18

Diálogos em Roma, edição de José da Felicidade Alves.

19

Diálogos em Roma, edição de José da Felicidade Alves.

Michelângelo Buonarroti por Francisco de Holanda  
Rogéria Olimpio dos Santos

notícia e vista de muitas coisas antigas nomeadas, que não podeis deixar de vos chegar a imitar delas. Quanto mais que com isso se ajuntam engenhos, como digo, estremados, e estudo e gosto incansável.

Tendes mestres que imitar, singulares, e as suas obras, e das coisas modernas cheias as cidades de todas as galantarias e novidades que se cada dia descobrem e acham. (HOLANDA, 1984c, p. 31)<sup>20</sup>

Percebe-se aí a importância do modelo antigo, do estudo da antiguidade. A península itálica, rica de fragmentos, de ruínas, de exemplares dessa antiguidade que devia ser emulada pelos artistas “modernos”, era propícia ao ressurgimento da grande arte, da arte destinada a se sobressair diante de todas as outras.

O trabalho de valorização das artes não estava sendo feito somente por artistas, muito pelo contrário. Foi dos humanistas, dos teóricos e dos estudiosos da antiguidade que começou o processo de valorização das artes, quando estes começaram a reconhecer nas obras de Giotto as características elogiadas por Plínio nas obras dos pintores gregos. Ao elogiarem os elementos antigos, capazes de serem percebidos nas pinturas ditas “modernas”, os humanistas incentivaram outros artistas a buscarem essas mesmas características. Os modelos antigos, junto à observação da natureza, tornaram-se as linhas mestras a serem seguidas por qualquer artista que quisesse ver sua arte elevada à categoria dos grandes mestres. Por esse motivo, pelos modelos da antiguidade, os italianos estavam um passo à frente dos outros artistas do seu tempo.

Francisco de Holanda traz, em seus *Diálogos*, a notícia da disputa entre as artes, da questão relativa à supremacia da pintura sobre a escultura. Comentamos anteriormente que em determinado momento dos *Diálogos*, Francisco se refere a uma obra de escultura feita por Michelangelo como pintura. Ao ser questionado por tal equívoco, Francisco se justifica.

Como todos os ofícios que têm mais arte e razão e graça achareis que são os que mais se chegam ao debuxo da pintura, assim mesmo os que se mais ajuntam com ele, procedem dele e são parte ou membro seu, tal como escultura ou estatuária, a qual não é outra coisa senão a

mesma pintura; bem que pareça a alguns que ofício seja por si, arredado, todavia é condenado a servir a pintura, sua senhora. (HOLANDA, 1984c, p. 42)<sup>21</sup>

Explicação complementar é dada por ele no *Da Pintura Antiga*, quando descreve respectivamente a escultura e a arquitetura como “pintura esculpida em pedra” e “pintura incorporada em matéria grossa” (HOLANDA, 1984b, p. 80-81)<sup>22</sup>. Esse pensamento é semelhante ao de Vasari quando fala das artes irmãs.

Digo, portanto, que a escultura e a pintura na verdade são irmãs, nascidas de um api que é o desenho, de um só parto e a um só tempo; e não precedem uma à outra, a não ser que a virtude e a força daqueles que as trazem às costas façam um artista passar à frente do outro, e não por diferenças ou grau de nobreza que verdadeiramente se encontrem sob eles. [...] Disso querendo talvez nos dissuadir, e mostrando-nos a irmandade e a união dessas duas nobilíssimas artes, o próprio céu tem feito nascer em tempos diversos muitos escultores que pintaram e muitos pintores que fizeram escultura [...]. Mas em nosso tempo produziu a bondade divina Michelangelo Buonarroti, no qual essas artes tão perfeitas reluzem e tão semelhantes e unidas aparecem que os pintores de suas pinturas se maravilham e os escultores de suas esculturas se admiram e reverenciam sumamente. (VASARI, 2003, p. 225)

Giulio Carlo Argan recorda que, no início do século XVI, ocorre a transição da noção de *artes* para o conceito de *arte*. Nesta transição, que tem sua origem no *paragone* entre as artes, a disputa começa tratando da superioridade da escultura, da pintura e da arquitetura, para terminar na busca de uma síntese além das mesmas, onde todas se mostram por fim como diversas técnicas de arte. Para Argan, Michelangelo encontra a “síntese no *desenho*, ou na *ideia* separada de todo particularismo de matéria ou de processo manual” (ARGAN, 2003, p. 40). A escultura conseguiria se sobrepor à pintura porque é feita “tirando ou destruindo a matéria e liberando o conceito ou o *desenho*” (ARGAN, 2003, p. 26).

21

Diálogos em Roma. Edição de José da Felicidade Alves.

22

Da pintura antiga. Edição de José da Felicidade Alves.

Michelangelo Buonarroti por Francisco de Holanda  
Rogéria Olimpio dos Santos

No diálogo em que tal discussão é levantada, como Lattanzio Tolomei não se dá por satisfeito com a explicação, Michelangelo vem ao socorro de Francisco de Holanda.

Mais digo, senhor Lactâncio, [...], que o pintor de que ele fala, não somente será instruído nas artes liberais e outras ciências como das arquiteturas e esculturas, que são próprios ofícios seus; mas de todos os outros ofícios manuais que se fazem por todo o mundo, querendo ele, fará com muita mais arte que os próprios mestres deles. (HOLANDA, 1984c, p. 23)<sup>23</sup>

A relação da pintura com a literatura também é comentada. Desta vez é Lattanzio Tolomei quem conclui a discussão iniciada por Francisco e Michelangelo.

Ora, abrindo os antigos livros, poucos são os famosos deles que deixem de parecer pintura e retábulos; e é certo que os que são mais pesados e confusos, não lhes nasce doutra coisa senão do escritor não ser muito bom debuxador e muito avisado no desenhar e compartilhar da sua obra; e os mais fáceis e tersos são de melhor desenhador.

E até Quintiliano na perfeição da sua *Retórica* manda que não somente no compartilhar das palavras o seu orador debuxe, mas que com a própria mão saiba traçar e deitar de desenho. (HOLANDA, 1984c, p. 44)<sup>24</sup>

Trata-se de uma referência à expressão *Ut pictura poesis*, de Horácio na *Arte Poética*. Expressão essa repetidamente utilizada durante o Renascimento para justificar a aproximação das artes com a literatura. Leon Battista Alberti defende no tratado *Da Pintura* que os pintores deveriam apreciar a companhia de poetas e oradores. Estes,

[...] dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma. (ALBERTI, 1992, p. 129)

23

Diálogos em Roma. Introdução e notas: José da Felicidade Alves.

24

Diálogos em Roma. Introdução e notas: José da Felicidade Alves.

A narrativa, a história a ser contada, deveria ser clara e bem composta. Era necessário demonstrar a semelhança existente entre a obra dos artistas, pintores e escultores e a dos poetas e oradores. Estes se incluíam entre os profissionais liberais, *status* almejado por esses artistas dos séculos XV e XVI. A aproximação ou semelhança se dava pela capacidade descritiva, pela representação da ação humana através do gesto e da expressão facial. Era dessa forma que a arte pictórica poderia ser equiparada à dos poetas.

Para encerrar essa breve exposição, é útil retornar à importância do desenho.

Entenda bem nisto todo o homem que chegar aqui: o desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nele consiste e ele é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitectura e de todo o outro género de pintar e a raiz de todas as ciências. Quem tiver tanto arribado que em seu poder o tenha, saiba que em seu poder tem um grão tesouro; este poderá fazer figuras mais altas que nenhuma torre, assim como as cores, como de vulto esculpidas, e não poderá achar muro nem parede que não seja estreito e pequeno a suas magnânimas imaginações. (HOLANDA, 1984c, p. 61)<sup>25</sup>

Talvez por uma questão conceitual, referindo-se à grande arte que existia na antiguidade e que havia ficado adormecida durante os anos que compreenderam o fim do Império Romano e os trabalhos de Giotto, Francisco tenha se referido em alguns momentos à pintura e em outros ao desenho enquanto elemento motor da criação artística. Mas é inegável o entendimento que tinha da relação da pintura/desenho com as outras artes.

No primeiro capítulo do tratado *Da Pintura Antiga*, Francisco se refere a Deus como sendo o primeiro pintor, o único capaz de fazer a pintura "animante", aquela capaz de dar a vida, ficando a cargo dos homens a pintura "inanimante". Francisco de Holanda teria, dessa forma, falado sobre o parentesco entre as artes, filhas de um mesmo impulso criador, desenho ou pintura, dois anos antes de Vasari. Mas, tal como Vasari, vê a figura de Michelangelo Buonarroti como modelo supremo a ser seguido por qualquer um que se interessasse por arte. Não deixa de ser sugestivo que

o artista perfeito para ambos, seja aquele que, no teto da maior capela da cristandade, tenha materializado a grandiosidade da criação em um simples gesto.

O que foi apresentado neste breve estudo é na verdade um pequeno fragmento das proposições colocadas por Francisco de Holanda em seus *Diálogos*. Não é possível afirmar que todas tenham realmente saído da boca de Michelangelo, mas são ideias correntes entre os artistas contemporâneos a ele. Ideias transcritas por um jovem artista, anotações feitas durante a viagem de estudos mais significativa de sua vida e que resultariam alguns anos mais tarde na redação do *Da Pintura Antiga* e dos *Diálogos em Roma*.

### Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

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

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERBARA, Maria. Francisco de Hollanda e a "Teoria Artística" Michelangiana. In: *II Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*, Campinas, 2006. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/BERBARA,%20Maria%20-%20IIIEHA.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2014.

BURY, John. *Two notes on Francisco de Holanda*. London: The Warburg Institute University of London, 1981.

DESWARTE, Sylvie. *Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel, 1992.

HOLANDA, Francisco. *Do tirar pelo natural*. Organização, apresentação e comentário Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984c.

\_\_\_\_\_. *Da pintura antiga*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984b.

\_\_\_\_\_. *Da pintura antiga*. Introdução e notas de Angel González Garcia. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984a.

\_\_\_\_\_. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.

\_\_\_\_\_. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: Elias Tormo, 1940.

VASARI, Giogio. Proêmio às vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda*: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017