

Arte e Engenho no tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda

Art and Ingenio in Francisco de Holanda's Treatise On Ancient Painting.

CRISTIANE MARIA REBELLO NASCIMENTO*

Docente do curso de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

Tenured Assistant Professor of Aesthetics and Philosophy of Art at the Universidade Federal de São Paulo

RESUMO O tratado *Da Pintura Antiga* (1548) do pintor português Francisco de Holanda atraiu a atenção de muitos estudiosos principalmente em razão de seu suposto neoplatonismo. Vários deles defenderam que o neoplatonismo de Holanda dava aos seus escritos um estatuto especulativo e teórico que falta aos tratados de arte italianos do período. Além disso, argumentavam que o aspecto especulativo do tratado resultava da influência das teorias estéticas de Michelangelo sobre Holanda. Considerando a definição aristotélica de *techné*, que estabelece uma conexão necessária entre teoria e prática artística, o propósito de meu artigo será demonstrar que o emprego de um vocabulário neoplatônico por parte de Francisco de Holanda não permite tomar o *Da Pintura Antiga* como prefiguração de uma epistemologia da arte. Longe disso, o tratado de Holanda dá continuidade ao esforço de Alberti em instruir pintores e escultores na doutrina do *desenho* e elevar a qualidade técnica das obras de arte.

PALAVRAS-CHAVE Tratados, século 16, Itália.

ABSTRACT *Da Pintura Antiga*, by Francisco de Holanda (1517-1585), has drawn attention from art historians principally because of the Portuguese author's Neoplatonism. Several of these scholars have argued that de Holanda's Neoplatonism gives his writing a theoretical and speculative cast that was lacking among the Italian authors of the period and that the speculative element of the treatise is a result of the influence on de Holanda of Michelangelo's aesthetic theories. The article analyzes the critical literature on de Holanda's Neoplatonism, and focuses on the poetics and rhetorical status of the genre of aesthetic theory, which underscores the connection between aesthetic theory and artistic practice. The genre thus appears to be a particularly useful instrument for the description of artistic creation in terms of the development of a critical vocabulary that provides criteria for both the making and the assessment of works of art.

KEYWORDS Renaissance treatise, rhetoric, *techné*.

*Cristiane Maria Rebello Nascimento é docente do curso de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Seus estudos tratam dos aspectos retórico-poéticos da arte e da tratadística de arte italiana dos séculos 15 a 17. / *Cristiane Maria Rebello Nascimento is a tenured Assistant Professor of Aesthetics and Philosophy of Art at the Universidade Federal de São Paulo. Her studies concerns the rhetorical and poetics aspects of the 15th to 17th century art and texts on Italian art.*

Este artigo pretende traçar uma breve reconsideração do tratado *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda, pintor e tratadista português do século 16, com base numa análise do gênero da prescrição da arte. Isto significa tomar uma direção contrária àquela que predomina hoje entre os estudos dedicados a Holanda e pôr à prova os lugares comuns da crítica pós-romântica que transformaram o tratado de Holanda em prefiguração de uma epistemologia da arte. Mas significa fundamentalmente reconhecer o papel ativo que tem o tratado de pintura – tal como elaborado por Leon Battista Alberti, seguindo o modelo dos antigos tratados de arte retórica e poética¹ –, na atribuição de uma natureza produtiva à pintura, anteriormente relegada à condição mecânica.

Embora tenha sido celebrado pelo humanista André de Resende como “juvenis, admirabili ingenio e Lusitanus Apelles”, as obras de Holanda não parecem ter tido o impacto desejado por ele na renovação das artes em Portugal. Deixou-nos um *corpus* de obras reduzido:² nove pinturas a óleo que lhe foram atribuídas com certa segurança, das quais só restaram duas; seis desenhos arquitetônicos que ilustram o tratado da *Cidade que falece à cidade de Lisboa* (1571), e dois códices de desenhos cujos originais se encontram depositados na Biblioteca do Escorial. O primeiro códice, *Os desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português*, contém pouco mais de 100 desenhos e aquarelas elaborados em Roma, entre 1538 e 1540. Os 154 desenhos e aquarelas do segundo códice, *De Aetatibus Mundi Imagines*, foram elaborados entre 1545 e 1573.

A crer nas queixas recorrentes que Holanda manifesta em seus tratados, a razão pela qual deixou um número tão reduzido de obras pictóricas não foi a sua pouca operosidade, ou a dificuldade de finalizá-las, mas simplesmente a falta de comitência por parte do reino português, incapaz de compreender a utilidade das artes nos negócios públicos e, por conseguinte, de promover a excelência nesse campo. Desse ponto de vista, o auspicioso elogio de André de Resende acabou sem efeito, pois ao contrário do que ocorreu com os artistas que mereceram o epíteto de

This article intends to sketch out a brief reconsideration of the treatise *On Ancient Painting* by Francisco de Holanda, the sixteenth-century Portuguese painter and treatise writer, based on an analysis of the genre of the prescription of art. That means taking a direction opposite to the one that prevails today among the studies devoted to Holanda, and puts to the test the commonplaces of post-Romantic criticism that have transformed Holanda's treatise into a prefiguration of an epistemology of art. Alberti, who followed the model of ancient treatises on rhetoric and poetry, was the founder of the genre of treatises on painting. This literature played an important part in the attribution of a productive role to painting, which had previously been viewed as a mechanical art.¹

Although Holanda was celebrated by the humanist André de Resende as the portuguese Apelles, the works of Holanda do not seem to have had the impact he desired on the renewal of the arts in Portugal. He left us a small corpus of works:² nine oil paintings which were attributed to him with some confidence, of which only two remained; six architectural drawings that illustrate the treatise *On the Architectural Construction that is Lacking in the City of Lisbon* (1571); and two codices of drawings whose originals are deposited in the El Escorial Library. The first codex, *The drawings of the antiquities*, contains a little more than 100 drawings and watercolors produced in Rome between 1538 and 1540. The 154 drawings and watercolors of the second codex, *De Aetatibus Mundi Imagines* were made between 1545 and 1573.

To believe the recurring complaints that Holanda expressed in his treatises, the reason why he left so few pictorial works was not a lack of diligence on his part, nor the difficulty of completing them, but simply the lack of a commission by the Portuguese crown, which was unable to understand the utility of the arts in public affairs, and therefore, promote excellence in this field. From this point of view, the auspicious praise of André de Resende had no effect, because unlike what

¹ BAXANDALL, Michael. *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, London, Clarendon Press, 1971.

² BURY, J. B. “Two notes on Francisco de Holanda. I. The Authenticity of the *Roman Dialogues*; II. Catalogue of Francisco de Holanda's Writings, Drawings, Paintings and Architectural Designs” *Warburg Institutes Surveys*, edited by J. B. Trapp, VII, London, 1981, pp. 31-45.

¹ BAXANDALL, Michael. *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, London, Clarendon Press, 1971.

² BURY, J. B. “Two notes on Francisco de Holanda. I. The Authenticity of the *Roman Dialogues*; II. Catalogue of Francisco de Holanda's Writings, Drawings, Paintings and Architectural Designs” *Warburg Institutes Surveys*, edited by J. B. Trapp, VII, London, 1981, pp. 31-45.

happened with the artists who earned the epithet of Apelles, as is the case of Giotto and Michelangelo, Holanda did not become, for the Portuguese, a model of artistic excellence to be imitated in artistic works and ideas.

Holanda's most significant work was not artistic, but discursive. Between 1548 and 1571, he wrote four treatises on art in the Portuguese language: *On Ancient Painting* (1548); *On the Science of Drawing* (1549); *On the imitation of Nature* (1549), a theory of the portrait; and the cited *On the Architectural Construction that is Lacking in the City of Lisbon* (1571). All four treatises, however, as well as the codices of drawings, remained unpublished until the end of the nineteenth century and seem to have had little impact on guiding Portuguese art of the period. Practically fallen into obscurity in his own lifetime, the name of Francisco de Holanda returned to the scene only in 1849, when a French translation of the second book of the treatise on *On Ancient Painting*, entitled *Dialogues in Rome* (1549), was published. This is the most important of the four treatises, not only because it inaugurates the genre of the prescription of art in Portugal, but also because it is the most theoretical of the four.

Initially, the historiographical interest in Francisco de Holanda was restricted exclusively to the *Dialogues in Rome*, because it was supposed that, in this one, Holanda would have reliably documented the artistic ideas of Michelangelo, who is the protagonist of three of the four *Dialogues*. Such is the opinion of Robert Clements, to name one of the strongest defenders of this thesis. Hans Tietze and other critics, however, argue that Holanda's rhetorical use of the dialogue genre is arbitrary, and that Michelangelo's appearance as a *dramatis personae* serves more to authorize Holanda's positions than Michelangelo's own views. Tietze establishes a direct relationship between the verosimilitude and the artificiality of the dialogue. More recently John Bury has distinguished the verisimilitude produced by the dialogue genre from the veracity of the content of the conversations between Holanda and Michelangelo.³ In any case, it is important to note

³ TIETZE, Hans. "Francisco de Holanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1905, pp. 295-320; SCHLOSSER, Julius. von. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 1935, p. 243; BURY, J.B. "Two notes on Francisco de Holanda. I. The Authenticity of the *Roman Dialogues*"; II. Catalogue of Francisco de Holanda's Writings,

Apelles, como é o caso de Giotto e Michelangelo, Holanda não se tornou para os portugueses um modelo de excelência artística a ser imitado nas obras e nas ideias artísticas.

A produção mais significativa de Holanda não foi artística, mas sim discursiva. Entre 1548 e 1571, escreveu quatro tratados de arte em língua portuguesa: o *Da Pintura Antiga* (1548), cuja segunda parte intitula-se *Diálogos de Roma* (1549); *Da ciência do desenho* (1549); *Do Tirar polo natural* (1549), que é uma prescrição do retrato; e o citado *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* (1571). Os quatro tratados, contudo, assim como os códices de desenhos, permaneceram inéditos até o fim do século 19 e parecem ter tido pouca repercussão no encaminhamento da arte portuguesa do período. Praticamente caído em esquecimento ainda em vida, o nome de Francisco de Holanda voltou à cena apenas em meados do século 19, precisamente em 1849, quando foi publicada uma tradução para o francês do livro segundo do tratado da *Pintura Antiga*, intitulado *Diálogos de Roma*. É este o mais importante dos quatro tratados não apenas porque inaugura o gênero da prescrição da arte em Portugal, mas também porque é o mais teórico deles.

Inicialmente, o interesse historiográfico por Francisco de Holanda se restringiu exclusivamente a esse segundo livro do tratado da *Pintura Antiga*, intitulado *Diálogos de Roma*, porque supunha-se que nele Holanda teria documentado de maneira fidedigna as ideias artísticas de Michelangelo Buonarroti, que é o protagonista de três dos quatro *Diálogos*. Tal é a opinião de Robert Clements, para citar um dos mais fervorosos defensores dessa tese. Já entre os críticos que refutam a autenticidade das conversas travadas nos *Diálogos*, o argumento mais empregado refere o caráter de exercício retórico arbitrário e ficcional do gênero do diálogo, no qual Michelangelo torna-se uma *dramatis personae* que se prestaria mais a autorizar as posições de Holanda do que as suas mesmas. Hans Tietze, o primeiro dos autores a enveredar nesta direção, estabelece uma relação direta entre o efeito de verossimilhança e a artificialidade do diálogo, e, mais recentemente John B. Bury distingue claramente o efeito de verossimilhança produzido pelo gênero do diálogo da veracidade do teor das conversas entre Holanda e Michelangelo.³ De qualquer

³ TIETZE, Hans. "Francisco de Holanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1905, pp. 295-320; SCHLOSSER, Julius. von. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 1935, p. 243; BURY, J.B. "Two notes on Francisco de Holanda. I.

modo, é importante notar que a polêmica em torno da maior ou menor fidedignidade dos diálogos em relação às ideias artísticas de Michelangelo foi travada preponderantemente no campo dos estudos michelanganos, e pouco contribuiu para elucidar a coerência e o interesse da própria obra de Holanda. Ao ser desautorizado de sua condição de fonte primária das ideias artísticas de Michelangelo, Holanda simplesmente retornou à sombra da produção artística e teórica do período renascentista.

Foi o crítico francês Robert Klein que reacendeu o interesse pelos escritos teóricos de Francisco de Holanda para além da disputada condição de subsídio para os estudos michelanganos. Num breve artigo publicado em 1960, Klein dá novo fôlego interpretativo aos *Diálogos em Roma*, ao atribuir-lhe um lugar de destaque na tratadística de arte do século 16, graças à incorporação precoce de noções do neoplatonismo florentino dentro da teoria da arte.⁴ Na opinião de Klein, Holanda teria sido o primeiro autor a substituir o gênero do tratado de arte pelo gênero do diálogo, mais prestigioso tendo em vista os modelos antigos adotados pelos autores do século 16. Além disso, considera que os *Diálogos*, ao estabelecer pela primeira vez uma identidade entre a noção neoplatônica de *idea* e a de *disegno*, inauguram o encaminhamento histórico do gênero do tratado de arte para uma direção cada vez mais especulativa que culminaria na epistemologia metafísica de Federico Zuccari.

As observações de Robert Klein foram desenvolvidas pela historiadora francesa Sylvie Deswarte, cujos estudos foram fortemente influenciados por Erwin Panofsky⁵ e André Chastel.⁶ Deswarte, contudo, ao acentuar os aspectos neoplatônicos da obra de Holanda, acaba por exacerbar para além do verossímil o seu caráter especulativo, considerando-o, sem mediação histórica e conceitual, um precursor da metafísica do belo e do conceito romântico de *inspiração* artística.⁷ Tanto Klein como Deswarte,

that the controversy around the greater or lesser reliability of the dialogues in relation to Michelangelo's artistic ideas took place mainly in the area of Michelangelo studies, and contributed little to elucidate the coherence and interest of Holanda's own work. Upon being deprived of his status as a primary source of Michelangelo's artistic ideas, Holanda simply returned to the shadows of artistic and theoretical production of the Renaissance period.

It was the critic Robert Klein who rekindled interest in the theoretical writings of Francisco de Holanda beyond the disputed status of support for Michelangelo studies. In a brief article published in 1960, Klein gives a new interpretive impetus to the *Dialogues in Rome* by assigning it a prominent place in art treatises of the sixteenth century, due to the early incorporation of ideas from Florentine Neoplatonism within the theory of art.⁴ Klein argues that Holanda was the first author to replace the genre of the art treatise with the genre of dialogue, which was more prestigious in view of the ancient models adopted by the authors of the sixteenth century. Moreover, he considers that the *Dialogues*, by establishing for the first time an identity between the Neoplatonic notion of *idea* and that of *disegno*, inaugurate the historical orientation of the genre of the art treatise toward an ever more speculative direction that would culminate in the metaphysical epistemology of Federico Zuccari.

Robert Klein's observations were developed by the French historian Sylvie Deswarte, whose studies were strongly influenced by Erwin Panofsky⁵ and André Chastel.⁶ Deswarte, however, in accentuating the Neoplatonist aspects of Holanda's work, ultimately exaggerates its speculative character, considering it, without historical and conceptual mediation, a precursor of the metaphysics of beauty and of the romantic notion of artistic

The Authenticity of the *Roman Dialogues*; II. Catalogue of Francisco de Holanda's Writings, Drawings, Paintings and Architectural Designs" *Warburg Institutes Surveys*, edited by J. B. Trapp, VII, London, 1981, pp. 5-6.

⁴ KLEIN, Robert. "Francisco de Holanda et les secrets de l'art", in *Colóquio-Artes*, 11, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1960, p. 6.

⁵ PANOFKSY, Erwin. *Idea: a concept in Art Theory*, Icon Harpe, 1968; PANOFKSY, E; SAXL, Fritz and KLIBANSKY, Raymond. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1961.

⁶ CHASTEL, André. *Marsile Ficcin et l'art*, Paris, Droz, 1996.

⁷ DESWARTE, Sylvie. "Francisco de Holanda e a teoria da arte", in: *Ideias e imagens na época dos Descobrimientos*, 1992, p. 235.

Drawings, Paintings and Architectural Designs" *Warburg Institutes Surveys*, edited by J. B. Trapp, VII, London, 1981, pp. 5-6.

⁴ KLEIN, Robert. "Francisco de Holanda et les secrets de l'art", in: *Colóquio-Artes*, 11, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1960, p. 6.

⁵ PANOFKSY, Erwin. *Idea: a concept in Art Theory*, Icon Harpe, 1968; PANOFKSY, E, SAXL, Fritz and KLIBANSKY, Raymond. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, London, 1961.

⁶ CHASTEL, André. *Marsile Ficcin et l'art*, Paris, Droz, 1996.

inspiration.⁷ Both Klein and Deswarte transferred to Holanda's treatises Panofsky's neo-Kantian interpretation, which identifies in the use of the neo-Platonic concept of *idea*, throughout the sixteenth century, a first step towards the autonomy of the artist's subjectivity and the recognition of the romantic *Genius*.

Thus, whoever approaches Holanda's work guided exclusively by what recent critics say, mistakenly takes him for a humanist, philosopher, or necromancer rather than for what he was: an artist. This is the key argument that I want to make today. The critics deploy a wide range the jungle of philosophical arguments. None the less, the use of the term *idea* is not proof of the genuine Neoplatonic character of *On Ancient Painting*, because the term occurs in almost all the treatises on modern painting since Alberti's *On Painting*.

As Etienne Gilson points out, the notion of art that the sixteenth century inherited from the Middle Ages did not deviate from the Aristotelian notion of *techné*, that is, "the rule of the good way to produce or fabricate," the *recta ratio factibilium*, which is divided into one part cognitive and one part manual, or practical. This definition, which associates art with knowledge and demands that it be called science, applies generally to sixteenth century treatises on art and specifically to Holanda's treatise. However, this recognition of the speculative aspect of art does not permit us to assign a philosophical status to the genre of prescription, or to assume that art is among the subjects covered by philosophical inquiry.

Gilson notes that Leonardo's notebooks are limited to instructions of a disconcerting simplicity, while the *Treatise on Painting* does not go beyond the ideas that the artist can borrow." Here Gilson refers implicitly to ancient Roman treatises on rhetoric and poetics. Likewise, he recognizes that the metaphysics of beauty, expressed by Marsilio Ficino in his commentary on Plato's *Symposium*, cannot provide support for a philosophy of art, since it does not deal with the production, the nature, or the perception of works of art. Gilson concludes that Ficino's commentary "is rather a speculation about transcendent beauty that reveals

basicamente, transferem para os tratados de Holanda a interpretação neokantiana de Panofsky, que localiza no emprego do conceito neoplatônico de *idea*, ao longo do século 16, um primeiro passo em direção à autonomia da subjetividade do artista e ao reconhecimento do *Gênio* romântico.

Assim, quem se aproxima da obra de Holanda exclusivamente pelo que diz a crítica mais recente, toma-o equivocadamente mais por humanista, filósofo ou negromante do que por artista, tal a selva de ilações filosóficas desenvolvidas com base nas metáforas neoplatônicas empregadas no tratado. Deve-se notar, contudo, que o emprego do termo *idea* não é prova do caráter genuinamente neoplatônico do *Da Pintura Antiga*, pois ocorre em quase todas as prescrições modernas de pintura a partir do *Da pintura*, de Alberti.

Como aponta Étienne Gilson, a noção de arte que o século 16 herdou da Idade Média não se afastou da noção aristotélica de *techné*, isto é, "a regra da boa maneira de produzir ou fabricar", a *recta ratio factibilium*, a qual se divide em uma parte cognitiva e uma parte manual, ou prática. Esta definição da arte, que a associa ao conhecimento e lhe permite ser chamada de ciência, aplica-se genericamente à definição do escopo da tratadística da arte do século 16 e especificamente ao tratado de Holanda. No entanto, tal reconhecimento do aspecto especulativo na arte não nos permite supor uma intenção filosófica no gênero da prescrição ou que a arte esteja entre as matérias contempladas pela investigação filosófica.

No que concerne à filosofia da arte, como diz Gilson dando como exemplo os escritos de Leonardo, "os *Cadernos (Codex)* se limitam a receitas de uma simplicidade desconcertante, enquanto o *Tratado da Pintura* não vai além das ideias que o artista pode tomar emprestadas". Aqui, Gilson subentende certamente os tratados latinos de retórica e poética, como os de Cícero, Quintiliano e Horácio. Da mesma maneira, reconhece que a metafísica do belo, escrita por Marsilio Ficino nos comentários ao Banquete de Platão, tampouco pode fornecer subsídios para uma filosofia da arte ou uma estética, uma vez que não trata da produção, da natureza ou da percepção das obras de arte. Na opinião dele, "trata-se, antes, de uma especulação acerca do belo transcendente que não revela nada acerca da arte".⁸

A tarefa a que se propõe este artigo de reconsiderar o

⁷ DESWARTE, Sylvie. "Francisco de Holanda e a teoria da arte", in: *Idéias e imagens na época dos Descobrimentos*, 1992, p. 235.

⁸ GILSON, Etienne. *Introdução às Artes do Belo*, São Paulo, É Realizações, p. 61.

tratado de Holanda com base na natureza *poietica* e prescritiva da arte esbarra, entretanto, na própria dificuldade de compreender como a mesma definição de *techné* como *recta ratio factibilium* articula os três termos da arte: a arte propriamente dita, ou seja, as regras; o artista, que detém a capacidade de colocar em prática os preceitos e realizar o fim da arte, que é produzir a beleza das obras; e as obras elas mesmas, que são o produto dessa operação e, enquanto tal, são “objetivamente descritíveis, de uma fecundidade análoga à da natureza na ordem que lhe é própria”.⁹ Como nota Gilson, na arte há um elemento aporético que parece operar contra o próprio fim prescritivo dela, dado que conhecer os procedimentos da operação não torna ninguém apto a praticá-los. De nada valem os preceitos sem o *pouvoir faire*, ou seja, sem a capacidade de colocá-los em prática que os latinos chamaram de *ingenio*.

Para ser pintor, diz Holanda, “mister há nascer pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce”.¹⁰ O engenho, portanto, é uma capacidade prática inata que, diversamente dos preceitos, não pode ser ensinada nem aprendida. Chegamos, finalmente, ao ponto de poder compreender com maior clareza a fórmula sucinta e aparentemente antagônica que define as artes como constituídas de *engenho* e *arte (techné)*. Muito se discutiu a respeito de qual desses termos seria mais decisivo para o valor da imitação, e, sem dúvida alguma, a interpretação neoplatonizante da teoria artística do século 16 fez com que a balança pesasse mais para o lado do engenho do que para o lado da arte, entendida como *techné*.

Para esclarecer o peso justo da balança, convém recorrer a um humanista contemporâneo de Holanda. Com efeito, duas orações que Benedetto Varchi profere na Accademia Fiorentina, em 1549, são peças-chave no entendimento da natureza produtiva das artes e do caráter prescritivo da teoria da arte no século 16. A primeira oração, *Sopra il sottoscritto soneto di Michelangelo* [Non ha l'ottimo artista], e a segunda, *Della maggioranza delle arti* (1549), discutem os argumentos apontados na famosa disputa em torno da nobreza das artes, conhecida como *Paragone*. Na segunda oração, Varchi desenvolve os termos da disputa com base no comentário da passagem da *Ética Nicomaqueia*, na qual Aristóteles define *techné* como “uma disposição natural que opera com razão”,¹¹

nothing about art.”⁸

This paper's reconsideration of Holanda's treatment of the prescriptive nature of art confronts the difficulty of understanding how the production of art as *techné* links the three terms of art: the rules of production; the artist, who has the ability to put the rules into practice and to achieve the aim of art, which is to produce beauty; and the works themselves, which are the product of this activity.⁹ As Gilson notes, in art there is an aporetic element — a logical disjunction — that seems to work against its own prescriptive aim. To know the procedures of the operation does not make one able to practice them. Precepts are worth nothing without what the Latins called *ingenio*, the ability to put ideas into practice

To be a painter, in Holanda's words, “the artist has to be born a painter, because painting is not learned, it is something with which a man is born”.¹⁰ The artistic gift is therefore an innate practical ability that, unlike the precepts, cannot be taught or learned. We come finally to the point of being able to understand more clearly the succinct and seemingly antagonistic formula that defines the arts as consisting of *ingenio* and *art (techné)*. Both artists and theorists debated which of these terms conferred more value on imitation. Modern critics argue that sixteenth-century neo-platonic interpretations shifted the balance toward *ingenio* and away from art, understood as *techné*.

Two lectures that Benedetto Varchi gave at the Accademia Fiorentina in 1549 help us to understand the productive nature of the arts and the prescriptive character of art theory in the sixteenth century. The first lecture was a commentary on a sonnet by Michelangelo. The second was a treatise on the relative greatness of the various arts. Both lectures analyze the arguments raised in the famous dispute on the nobility of the arts, known as *Paragone*. In the second lecture, Varchi develops the terms of the dispute based on the commentary in the passage from the Nicomachean Ethics in which Aristotle defines *techné* as “a state concerned with making that draws on a true course of reasoning. Artlessness, on the contrary, is a state concerned with making that draws on a false course of

⁹ Gilson. *Op. cit.*, p. 63.

¹⁰ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. 7, p. 30.

¹¹ ARISTOTLE. *Nicomachean Ethics*, VI, IV: <<http://classics.mit.edu/Aristo->

⁸ GILSON, Etienne. *Introdução às Artes do Belo*, São Paulo, É Realizações, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. 7, p. 30.

reasoning”,¹¹ unlike the instinctive art of animals and of *empiria*. With this passage in mind, Varchi rightly notes that what defines the productive character of the arts is not the manual labor common to them, but the fact that they can be reduced to a doctrine, that is they can be a subject of a prescriptive discourse.¹² The prescription thus proves the existence of a rational ordering to support the activity of the artist himself, and not simply the particular work already created.

In these same terms, Holanda intended with his treatise to educate artists, as well as the Portuguese public of the arts, about the precepts of “excellent” painting, and to promote a renewal of Portuguese art, which he argued was still limited to the “old” Flemish model. It lacked the *discretion* and the *elegance* of “ancient painting” or “painting from Italy,” whose examples and precepts he found in the ruins of Rome.¹³ The distinction that Holanda draws between the “old” and the “ancient” is analogous to the distinction Giorgio Vasari makes between the “maniera vecchia”, which he judges inelegant, and the “maniera antica”, which is excellent.¹⁴

Holanda bases his doctrine of imitation on *drawing*, in which three effective precepts borrowed from the arts of rhetoric, architecture, and poetics are gathered: *invention* or *idea*; *proportion* or *symmetry*; and *decorum* or *decency*. In relation to *invention* or *idea*, the first and most important of the precepts, Holanda states the following: “When the vigilant and most excellent painter wants to give some principle to some grand undertaking, first in his imagination he will produce an idea and will conceive with his will what *invention* such a work has. He will define and determine in his fantasy, with great caution and attention, the beauty and

diferentemente da arte instintiva dos animais e da *empiria*. Tendo em mente esse passo, Varchi justamente observa que aquilo que define o caráter produtivo das artes não é a operação manual comum a elas, mas o fato de poderem ser reduzidas a uma doutrina, ou seja, de poderem ser objetos de um discurso prescritivo.¹² A prescrição, assim, é a prova da existência de uma ordenação racional a sustentar a própria operação do artista, e não apenas a obra particular já constituída.

Nestes mesmos termos, Holanda pretendia, com seu tratado, instruir os artistas, bem como o público português das artes a respeito dos preceitos da pintura “excelente” e promover uma renovação da arte portuguesa, ainda, segundo ele, restrita ao “velho” modelo flamengo, da qual estavam ausentes a *discrição* e a *elegância* da “pintura antiga”, aquela que ele chama também de “pintura de Itália”, cujos exemplos e preceitos se encontram nas ruínas de Roma.¹³ A distinção que Holanda faz entre “velho” e “antigo” é análoga à distinção que Giorgio Vasari faz entre a maneira “greca vecchia”, que julga deselegante, e a maneira “ântica”, que é excelente.¹⁴

Holanda assenta a sua doutrina da imitação no *desenho*, na qual estão reunidos três preceitos eficazes, emprestados das artes da retórica, da arquitetura e da poética: a *invenção*, ou *ideia*; a *proporção* ou *simetria*; e o *decoro* ou *decência*. Em relação à *invenção* ou *ideia*, o primeiro e mais importante dos preceitos, Holanda afirma o seguinte: “Quando o vigilante e excelentíssimo pintor quer dar algum princípio a alguma empresa grande, primeiramente na sua imaginação fará uma ideia e há de conceber na vontade que invenção tenha tal obra. Assentará e determinará em sua fantasia com grande cuidado e advertência a formosura, o modo, o estado e o descuido, ou a prontezza que quer que tenha aquela figura ou história que determina fazer”.¹⁵ Uma vez pronta a invenção, Ho-

¹¹ ARISTOTLE. *Nicomachean Ethics*, VI, IV. <<http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.mb.txt>>

¹² VARCHI, Benedetto. *Lezzione della maggioranza delle arti* (1549), *disputa terza et ultima, In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*, p. 54. <http://bivio.filosofia.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=169%2C18935>, p. 17.

¹³ HOLANDA, F. *Da Pintura Antiga*, cap. 10: “Esta pintura a que chamo antiga, se acha somente nos edificios e estátuas e pilos das obras da grande Roma; ou onde quer que houver outras tais como aquelas, também ali chamarei Roma”.

¹⁴ VASARI. *Vite*, Roma, Newton & Compton Editori, 1993, p. 108: “Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, e abbandonando le maniere vecchie, ritornarano ad imitare le antiche con tutta l’industria et ingegno loro”.

tle/nicomachaen.mb.txt>: “All art is concerned with coming into being, i.e. with contriving and considering how something may come into being”.

¹² VARCHI, Benedetto. *Lezzione della maggioranza delle arti* (1549), *disputa terza et ultima, In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*, p. 54. <<http://bivio.filosofia.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=169%2C18935>>, p. 17.

¹³ HOLANDA, F. *Da Pintura Antiga*, cap. 10: “Esta pintura a que chamo antiga, se acha somente nos edificios e estátuas e pilos das obras da grande Roma; ou onde quer que houver outras tais como aquelas, também ali chamarei Roma”.

¹⁴ VASARI. *Vite*, Roma, Newton & Compton Editori, 1993, p. 108: “Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, e abbandonando le maniere vecchie, ritornarano ad imitare le antiche con tutta l’industria et ingegno loro”.

¹⁵ HOLANDA. *Op. cit.*, cap. 14, p. 42.

landa recomenda ao pintor executá-la velozmente no *desenho* “por não perder aquele divino furor e imagem que na fantasia leva”.¹⁶

O emprego que Holanda faz da noção de *idea*, ao contrário do que pensa a crítica mais recente, não altera o entendimento albertiano da pintura como uma *techné*. O que ocorre de novo no tratado de Holanda é que a identificação que ele produz entre a *idea* e a *invenção* explicita de maneira mais clara o entendimento dos aspectos intelectivos da *techné*, isto é, o entendimento aristotélico da *techné* não apenas como hábito factível, mas também intelectivo. Deve-se considerar que aos dois breves capítulos que Holanda dedica à invenção e à *idea*, seguem-se outros 30 nos quais trata dos aspectos técnicos da pintura, como por exemplo, a proporção dos corpos, a anatomia, a fisionomia, o claro-escuro, a perspectiva, e o escorço. O que Holanda diz a respeito da *idea* é basicamente reelaboração da conhecida passagem do livro III, do *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti,¹⁷ na qual este afirma ser a beleza uma exigência da pintura, e alerta os pintores presunçosos de seus engenhos da necessidade de ter algum “exemplo da natureza para seguir com os olhos ou com a mente”.

Alberti ressalta que para alcançar o entendimento dessa “ideia das belezas”, o pintor deve, antes, se exercitar longamente na imitação da natureza, porque aqueles que creem tola mente apenas em seu engenho “não aprendem a pintar bem, mas apenas se acostumam com seus erros”. Uma vez que o pintor tenha alcançado o entendimento dessa “ideia de beleza”, a qual não se encontra nem na intuição do pintor, nem reunida num único corpo na natureza, Alberti recomenda ao pintor seguir o exemplo de Zêuxis que, ao pintar um quadro para o templo e Luciana, em Crotona, “elegu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia numa mulher”. Alberti, certamente, colheu a anedota de Zêuxis no *De Inventione*, de Cícero,¹⁸ que a emprega para demonstrar que à semelhança do pintor, ele próprio, ao escrever sua prescrição oratória, não reproduziu um modelo existente, mas “coletou todas as obras do gênero e extraiu delas os preceitos que julgou mais adequados”, de maneira a compor um modelo perfeito da eloquência.

A *Idea*, para Holanda, assim como para Cícero e Alberti,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ ALBERTI, Leon Battista. *On Painting*, London, Penguin Books, 1972, III, § 55-56.

¹⁸ CÍCERO. *De Inventione*, II, 1, 1-3.

the style, the composition or disarray, or whatever fluency the picture or story that he decides to produce will possess.”¹⁵ Once the invention is ready, Holanda recommends that the painter execute it quickly in *drawing* in order “to not lose that divine fury and the image that he carries in the fantasy.”¹⁶

Holanda employs the concept of *idea*, contrary to what the more recent critics think, without changing the Albertian understanding of painting as a *techné*. What is new in Holanda’s treatise is that the identification he produces between the *idea* and the *invention* more clearly expresses the understanding of the intellectual aspects of *techné*, that is, the Aristotelian understanding of *techné* not only as a practicable habit, but also intellectual. Note that after the two brief chapters that Holanda devotes to the invention and *idea* come thirty in which he addresses the technical aspects of painting, for example, the proportion of bodies, anatomy, physiognomy, light and darkness, perspective, and foreshortening. Following Alberti, Holanda declares beauty to be a requirement of painting, and advises painters, smug in their ingenuity [intelligence], of the need to have before their eyes or in their mind “any example taken from Nature” and to learn from this example the “idea of beauty.”¹⁷

Alberti emphasizes that to achieve an understanding of this “idea of beauty” the painter must have long training in the imitation of nature, because those who foolishly believe only in their ingenuity “do not learn to paint properly, but simply make habits of their mistakes”. Once the painter has reached an understanding of this “idea of beauty,” which is found neither in the intuition of the painter, nor joined in a single body in nature, Alberti recommends that the painter follow the example of Zeuxis who, to paint a picture for the temple at Crotona, “chose from all the youth of the city five outstandingly beautiful girls, so that he might represent in his painting whatever feature of feminine beauty was most praiseworthy in each of them”. Alberti certainly took the anecdote of Zeuxis from Cicero’s *De Inventione*,¹⁸ which uses it to demonstrate that like a painter, he himself, when writing his prescription, did not replicate an

¹⁵ HOLANDA. *Op. cit.*, cap. 14, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷ ALBERTI, Leon Battista. *On Painting*, London, Penguin Books, 1972, III, § 55-56.

¹⁸ CÍCERO. *De Inventione*, II, 1, 1-3.

existing model, but “collected all the works of the genre and drew from them the precepts that he thought most appropriate,” in order to compose a perfect model of eloquence.

The *idea* for Holanda, as well as for Cicero and Alberti, is the fruition of art, because the only one he considers capable of a beautiful invention is the painter who has made a long study of nature and imitated, from ancient works of art, “the greatness and severity of the invention; from there the symmetry and most prudent proportion of each part and member of his works; from there perfection and decorum, giving the thing what is its own”.¹⁹ Like in Cicero, the *idea* here maintains a relationship of proportion with the work of art analogous to what the Platonic *Idea* does with nature, for the *idea* generated by the intellect and the judgment of the artist decays in its perfection, or as Varchi says in the commentary on Michelangelo’s sonnet, becomes corrupt when it penetrates matter. But this corruption is as much inevitable as it is desirable, since the aim of art, and therefore, of painting, is not to contemplate the Truth,²⁰ but to produce a perfect work.

Varchi expounds with great clarity on this point. The effectiveness of the artist’s work demands that the artist’s real goal, that is the one by which he operates, coincide with the virtual goal, that is the *idea*, the *form*, or the *exemplum* that is in his mind and that is the efficient cause of the aim itself.²¹ In poetry and painting, whose purpose is to imitate nature artificially, the excellence of the work depends on the fact that the hand that makes art is able to reveal in formless matter the *form* or the *concept* imagined by the artist, and thus to produce a perfect work.²² This only occurs when the painter, in the words of Holanda, “has equalled the goodness of his fantasy and imagination with that of his hands.” This topic is also considered in the first verses of Michelangelo’s famous sonnet (LXXXIII): “Non ha l’ottimo artista alcun concetto,/ che un marmo in se non circoscriva/ Col suo soverchio, et solo a quello arriva/ La man, che ubbidisce all’intelletto”

é fruto da arte, pois ele apenas considera ser capaz de uma bela *invenção* o pintor que tiver imitado longamente a natureza e a encomendado à memória e às obras antigas, com as quais aprenderá “a grandeza e severidade da invenção; dali a simetria e a prudentíssima proporção de cada parte e membro das suas obras; dali a perfeição e decoro, dando à coisa o que seu é”.¹⁹ Como em Cicero, a *idea* aqui mantém uma relação de proporção com a obra de arte, análoga à da *Idea* platônica com a natureza, pois a *idea* gerada pelo intelecto e pela razão do artista decai em sua perfeição, ou, como diz Varchi no comentário ao soneto de Michelangelo, se corrompe quando penetra a matéria. Mas esta corrupção é tanto inevitável quanto desejável, uma vez que o fim da arte, e, por conseguinte, da pintura, não é contemplar a Verdade,²⁰ mas produzir uma perfeita obra.

Varchi nos expõe com enorme clareza esse ponto. A eficácia da operação do artista depende de que o fim real, isto é, aquele pelo qual opera o artista, coincida com o fim virtual, isto é, a *idea*, ou a *forma*, ou o *exemplum* que está na mente dele e que é a causa eficiente do próprio fim.²¹ Nas artes poiéticas propriamente, vale dizer, na poesia e na pintura, cujo fim é imitar artificialmente a natureza ou por meio das palavras, ou por meio do desenho e das cores, a excelência da obra depende de que a mão adestrada na arte seja capaz de revelar na matéria informe a *forma*, ou o *conceito*, imaginado pelo artista e assim produzir uma obra perfeita.²² Isto só ocorre quando o pintor, nas palavras de Holanda, “tiver igualado a bondade de sua fantasia e imaginação com a das suas mãos”. É também sobre isto que versa o primeiro quarteto do famoso soneto (LXXXIII) de Michelangelo: “Non ha l’ottimo artista alcun concetto,/ che un marmo in se non circoscriva/ Col suo soverchio, et solo a quello arriva/ La man, che ubbidisce all’intelletto”.²³ De nada vale a perfeição da *idea*, se o artista não cumprir seu ofício de fabro, pois como diz Gilson, “tudo o que entra de verdade numa obra de arte só o faz para servir à beleza”.²⁴

As invenções de um grande engenho como o de Miche-

¹⁹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. 10, p. 37.

²⁰ DESWARTE. *Op. cit.*, p. 133.

²¹ VARCHI, Benedetto. *Lezione della maggioranza delle arti* (1549), *disputa prima, Della maggioranza e nobiltà dell’arti*, p. 17.

²² CLEMENTS, Robert. *Michelangelo’s theory of Art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.

¹⁹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. 10, p. 37.

²⁰ DESWARTE. *Op. cit.*, p. 133.

²¹ VARCHI, Benedetto. *Lezione della maggioranza delle arti* (1549), *disputa prima, Della maggioranza e nobiltà dell’arti*, p. 17.

²² CLEMENTS, Robert. *Michelangelo’s theory of Art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.

²³ CLEMENTS. *Op. cit.*, p. 16.

²⁴ GILSON. *Op. cit.*, p. 67.

langelo, aliás, só podem ser conhecidas graças às obras que a sua destreza na arte o permitiu executar, ou conduzir à perfeição. Esta equilibrada reunião de *ingenbo* e *techné*, em Michelangelo, faz dele a *personificação* daquela perfeita *idea* do artista de que fala Cícero. Só ele, considera Holanda, é digno de ser chamado “divino”, epíteto que lhe atribui Pietro Aretino, “monstro de perfeição”, “águia”, “terrível”, “sobrepujador” dos demais pintores e penetrador das nuvens e da luz do Sol.²⁵ A imagem ascensional do pintor, que alude claramente ao condutor da biga do *Fedro*, de Platão, não quer transformar a pintura em conhecimento da Verdade, mas é uma amplificação poética da nobreza e dignidade do pintor, perfeitamente inscrita no desdobramento ético e encomiástico do gênero da prescrição da arte.²⁶ Longe de transformar a pintura, que Holanda chama de “contemplação ativa”, em contemplação filosófica e ciência propriamente, o *Da Pintura Antiga* dá continuidade ao esforço de Alberti em dotar as artes da pintura e da escultura de um corpo doutrinal e, efetivamente, elevá-las da condição de arte mecânica, carente de regras que garantissem a eficácia da operação artística e produção de obras excelentes, à condição de *techné* ou de “ciência”. Seguindo a lição aristotélica de que o mais importante na arte é o fim, devemos crer que os tratados de pintura, incluído aí o *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda, cumpriram ao longo do Renascimento a tarefa a que se propunha, ou seja, instruir pintores e escultores na doutrina do desenho e elevar a qualidade técnica das obras de arte.

(The best artist has no concept which one single marble does not enclose within its mass, but only the hand which obeys the *intelletto* can accomplish that)²³. The perfection of the idea is worth nothing if the artist fails to fulfill his artistic office because, as Gilson says, “anything that enters truly in a work of art does so only to serve beauty.”²⁴

The inventions of Michelangelo, moreover, can only be known through the works that his artistic skills enabled him to perfection. This balanced meeting of *ingenio* and *techné* in Michelangelo, makes of him the *personification* of the perfect *idea* of the artist. Holanda argues that only Michelangelo is worthy of being called “divine” – an epithet assigned to him by Pietro Aretino. Holanda went on to call Michelangelo a “monster of perfection,” “eagle,” “terrible,” “dominator” of other painters, and “penetrator of the clouds and of the light of the Sun”.²⁵ The image of the ascending painter, which alludes to the chariot driver in Plato’s *Phaedrus*, does not transform painting into a quest for the Truth, but is a poetic amplification of the nobility and dignity of the painter, perfectly inscribed in the ethical and encomiastic development of the genre of prescription of art.²⁶

Far from transforming painting, which Holanda calls “active contemplation,” into philosophical contemplation and science properly speaking, *On Ancient Painting* continues Alberti’s effort to endow the arts of painting and sculpture with a body of rules and effectively raise them from the condition of mechanical art to the condition of *techné* or “science.” Following the Aristotelian lesson that what is most important in Art is the aim, we must believe that treatises on painting such as those of Francisco de Holanda fulfilled throughout the Renaissance the task of instructing painters and sculptors in the precepts of drawing, and of increasing the technical quality of works of art.

²⁵ HOLANDA. *Diálogos de Roma*, I, p. 31: “E não estimando em Itália grandes príncipes, nem tendo nome, somente a um pintor vão chamar o *divino*: Micael Angelo, como em cartas que vos escreveu Aretino, praguejador de todos os senhores cristãos, achareis?”

²⁶ QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*, III, IV, 1§2-14; Idem. III, VII, 28; VICKERS, Brian. “Epidictic and Epic in the Renaissance”, *New Literary History*, vol. 14, n. 3, Spring, 1983.

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ GILSON. *Op. cit.*, p. 67.

²⁵ HOLANDA. *Diálogos de Roma*, I, p. 31: “E não estimando em Itália grandes príncipes, nem tendo nome, somente a um pintor vão chamar o *divino*: Micael Angelo, como em cartas que vos escreveu Aretino, praguejador de todos os senhores cristãos, achareis?”

²⁶ QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*, III, IV, 1§2-14; IDEM. III, VII, 28; VICKERS, Brian. “Epidictic and Epic in the Renaissance”, *New Literary History*, vol. 14, n. 3, Spring, 1983.