Pro maiori urbis decoro: sobre a Roma farnesina e Francisco de Holanda

Pro maiori urbis decoro: on the Rome of Pope Farnese and Francisco de Holanda

Andrea Buchidid Loewen [*]
Universidade de São Paulo

Resumo

Tendo em vista o significativo papel de Francisco de Holanda na introdução e difusão em Portugal dos princípios e preceitos artísticos de origem itálica, o presente artigo busca colocar em perspectiva como a ideia de Roma nutrida pelo artista antes de sua viagem, em confronto com o que de fato encontra quando de sua chegada e o que testemunha do programa de embelezamento e *renovatio urbis* empreendido no pontificado de Paulo III, estão na base de uma sua peculiar compreensão da cidade a qual, quando do regresso a Portugal, lhe permitem construir uma lúcida análise da situação de Lisboa na segunda metade dos Quinhentos, tal como manifesta em seu *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa.*

Palavras-chave: Francisco de Holanda; Roma farnesina; *imago urbis.*

Abstract

In view of the significant role of Francisco de Holanda in the introduction and diffusion in Portugal of the principles and artistic precepts of italic origin, this article seeks to put into perspective how the idea of Rome nourished by the artist before his trip, in comparison to what in fact he finds when he arrives and what he witnesses of the program of embellishment and *renovatio urbis* undertaken in the pontificate of Paul III, are in the basis of a peculiar understanding of the city which, upon his return to Portugal, allows him to construct a lucid analysis of the situation of Lisbon in the second half of the Sixteenth century, as manifested in his treatise *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa.*

Keywords: Francisco de Holanda; Rome of Pope Farnese; *imago urbis.*

● **Enviado em: 30/07/2018**
● **Aprovado em: 15/09/2018**

[*] Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Universidade de São Paulo, é professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e autora de livros e ensaios dedicados às doutrinas e à história da Arquitetura do Renascimento na Itália e na Península Ibérica.

"Porque o ver mujto jnsina"[1]

A importância de Francisco de Holanda para a introdução no reino de Portugal dos princípios artísticos de matriz itálica, ou do assim dito Renascimento, tem sido destacada por diversos autores já há várias décadas. Do prolífico período de estadia em Roma, em meio à corte do papa Paulo III, o artista lusitano acumula experiências, reúne valiosos documentos e realiza desenhos que portará consigo quando do retorno a Portugal, os quais darão esteio à sua atuação junto às cortes ibéricas e à sua produção tratadística, promovendo a difusão de novas ideias naqueles reinos. Os quase dois anos de permanência na venerável urbe, convém lembrar, facultaram a Holanda a aproximação com relevantes círculos de arquitetos e antiquários - nos quais se assimilavam os modos do antigo e se debatiam e reelaboravam as razões e as doutrinas das artes -, além da possibilidade de se inteirar dos principais temas e questões inerentes àqueles tempos por meio de contatos com importantes literatos "ciceronianos", como o grande humanista Lattanzio Tolomei e o secretário apostólico de letras latinas Blosio Palladio. Estes, que mantinham relações estreitas com D. Miguel da Silva, embaixador português junto à Corte pontifícia entre 1515 e 1525, propiciaram a Holanda não apenas a continuidade mas também o aprofundamento da formação iniciada em Portugal, antes mesmo de sua partida para a Itália, junto ao grande humanista André de Resende e o referido embaixador.[2]

É provável que D. Miguel tenha oferecido a Holanda relatos e descrições que guardava da Roma que lhe era tão cara, dos tempos dos pontificados de Leão X e Clemente VII.[3] A política do primeiro *pontifex medicus*, de faustoso mecenatismo e de apoio às letras antigas que atribuía uma nova importância às "formas do poder" e ambicionava "fazer de Roma uma capital do Humanismo como forma de *viver civil*", repercutia seja no comportamento de membros da cúria e de nobres, seja no dos cidadãos, reduzindo toda a cidade a corte, na qual a arquitetura, estabelecendo uma inédita relação com o antigo, era convocada a dar forma ao mito leonino tal como analisado por Tafuri.[4]

---

1 HOLANDA, Francisco de. *Da Fabrica que Falece Há Cidade de Lysboa,* 1571, Cód. 52-XII-24, Biblioteca da Ajuda de Lisboa, *fol. 14 v.*

2 DESWARTE, Sylvie. *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva.* Roma, Bulzoni, 1989, pp. 65 e 103.

3 SOUZA, Maria Luiza Zanatta de. "D. Miguel da Silva, bispo de Viseu e o seu destacado papel na eclosão de um novo repertório artístico e cultural renascentista em Portugal em meados do século XVI". In *Revista Diálogos Mediterrânicos.* Curitiba, NEMED-UFPR, 2015, n. 8, p. 157.

4 TAFURI, Manfredo. "Mito e architettura nell'età di Leone X". In *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti.* Torino, Einaudi, 1992, pp. 141-221.

Naquele contexto, é oportuno destacar, a relação com a Antiguidade pressupunha um particular conhecimento não apenas das fontes literárias, mas, em especial, das reminiscências dos vetustos edifícios, os quais eram examinados, medidos e redesenhados com esmero e minúcia, em vista de sua identificação e reconhecimento e também da busca das lições que deles se podiam depreender, de modo semelhante ao que Leon Battista Alberti havia feito a meados dos Quatrocentos, segundo seu próprio testemunho registrado nas páginas do tratado *De re ædificatoria.*[5] E, de fato, o incentivo aos estudos da Antiguidade estava entre os principais objetivos de Leão X. Logo após sua eleição, o humanista e antiquário Andrea Fulvio lhe dedicou um guia da Antiguidade enquanto o arquiteto florentino Giuliano da Sangallo lhe apresentava reproduções de antigos edifícios, realizadas com empenho até então inédito[6], dando início a um trabalho de levantamento sistemático de todos os edifícios antigos que culminaria na nomeação de Rafael como *prefetto dell'antichità* e na célebre carta do jovem artista urbinense ao pontífice.

As anotações de Rafael, que demarcavam as diferenças entre a arquitetura hodierna e aquela dos vetustos romanos, revelam como na segunda década dos Quinhentos o estudo do antigo, que ganhava a cada dia maior profundidade, não era um fim em si, mas um indicador da qualidade e das possibilidades de desenvolvimento da arquitetura contemporânea, a partir de Bramante. É nesta chave que Sebastiano Serlio dedica o livro III de seu tratado à antiguidade de Roma, baseado em uma investigação minudente sobre os monumentos, os quais eram ao mesmo tempo documentados por meio de desenhos gerais e de detalhes de interesse e ladeados a alguns exemplos de obras modernas[7] que, em seu entendimento, davam a ver a *renovatio* arquitetônica empreendida na Cidade Eterna em seus anos áureos.[8]

Quando do retorno a Portugal, em 1525, D. Miguel da Silva certamente leva consigo tais noções e as introduz na corte do Cardeal Infante D. Afonso, as quais parecem ter sido assimiladas por Francisco de Holanda assim como ele próprio afirma em seu primeiro escrito, o *Da Pintura Antiga*:

---

5 ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória.* Trad. Arnaldo Monteiro do Espírito Santo, introd. e notas Mário Júlio Teixeira Krüger. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, VI, 1, p. 375.

6 GÜNTHER, Huberthus. "La rinascita dell' antichità". In MILLON, Henry & LAMPUGNANI, Vittorio M. (a cura di) *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura.* Milano: Bompiani, 1994, p. 270. Os desenhos de Giuliano estão reunidos no *Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, no acervo da Biblioteca Vaticana.

7 Como a Villa Madama de Rafael, os projetos de Peruzzi e de Rafael para a construção da nova igreja de São Pedro; a grandiosa cúpula projetada por Bramante para a mesma obra, além do Tempietto di San Pietro in Montorio e do Belvedere Vaticano projetados também por Bramante.

8 LOEWEN, Andrea Buchidid. "A beleza como ornamento e os tratados de arquitetura do Renascimento". In LOEWEN, Andrea; D'AGOSTINO, Mário; AZEVEDO, Ricardo (orgs.). *Preceptivas Arquitetônicas.* São Paulo, Annablume, 2015, p. 137.

> Esta pintura a que chamo *antiga*, se acha somente nos edifícios e estátuas e pilos das obras da grande Roma; ou onde quer que houver outras tais como aquelas, também ali chamarei Roma; [...]. Porém nesta coisa da pintura nunca crerei que pode alguém alcançar coisa que não seja pouca, nem menos na arquitectura e estatuária, se não peregrinar daqui a Roma e por muitos dias e estudo não frequentar suas antigas e maravilhosas relíquias no primor das obras. E como eu isto alcancei, fui-me a Roma. [...]
> Mas neste lugar seja-me a mim lícito dizer como eu fui o primeiro que neste Reino louvei e apreguei ser perfeita a antiguidade, e não haver outro primor nas obras, e isto em tempo que todos quase queriam zombar disso, sendo eu moço e servindo ao Infante Dom Fernando e ao sereníssimo Cardeal Dom Afonso, meu senhor. E o conhecer isto me fez desejar de ir ver Roma [...]. [9]

Mas para além da presença das priscas e reverenciadas reminiscências, a Roma que se apresenta a Holanda quando de sua chegada, em 1538, já não era mais aquela tal como a memorava o douto embaixador. Após o apogeu dos primeiros tempos daquele século e as duas décadas de pontificado dos Médici, Roma havia há pouco começado a se recuperar dos efeitos das atrocidades dos sucessivos saques promovidos pelos bandos dos Colonna, em 1526, pelos mercenários Lanzichenecchi e pelas tropas do Imperador Carlos V, em 1527[10], investidas que promoveram imensas devastações às quais se somaram as calamidades de uma nova peste e da arrasadora inundação do Tibre, de 1530, e que levaram à dramática redução de sua população a pouco mais de trinta mil almas. Foi somente com a eleição de Paulo III, em 1534, o primeiro papa romano desde Martinho V, que se colocaram em curso uma série de ações destinadas a renovar a imagem de Cidade Santa e a reforçar sua posição de capital da Cristandade (*Roma civitas sancta, caput mundi*), naquele momento também combalida pelas dissensões da chamada Reforma protestante. Assim, a despeito dos evidentes impactos causados pelos anos de calamidade e da permanência da imbricada conformação medieval da zona do *abitato*, concentrada em torno da alça do rio Tibre, Holanda podia testemunhar um renovado desenvolvimento edilício naquela cidade, além de iniciativas por parte da cúria pontifícia que visavam sua preservação e embelezamento.

Logo após ser coroado, Paulo III - que na juventude teve Pomponio Leto como preceptor e que havia sido acolhido por um período junto à corte de Lorenzo de' Medici em Florença, onde continuou sua educação humanística com Agnolo Poliziano - nomeia o humanista[11] Latino Giovenale Manetti como primeiro *comissario alle antichità*, atribuindo-lhe

---

9 HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga.* Lisboa, Horizonte, 1984, p. 37.

10 Veja GOUWENS, Kenneth. "Prelude: 6 May 1527". In *Remembering the Renaissance: humanist narratives of the Sack of Rome.* Leiden/Boston/Köln, Brill, 1998, pp. xvii-xix.

11 No âmbito do Humanismo romano, o Saque havia amplificado as tensões entre o impulso classicista e os propósitos religiosos. Sob Paulo III, o papado reconheceria a necessidade de contar com secretários

as tarefas de proteger e preservar as reminiscências da Antiguidade e de controlar as escavações e a retirada de achados.[12] Nos dois anos seguintes Manetti recebe outras duas importantes nomeações: a de *maestro delle strade*, uma das mais antigas magistraturas municipais – existente desde o século XII -, com faculdades de inspeção sobre a viabilidade e a limpeza urbana e de julgamento das controvérsias entre os citadinos em termos de edificações, limites, fluxos de água; e a de *conservatore del Popolo Romano*, função representativa do Senado e do Povo romano com poderes de emissão de sentenças judiciárias em matérias econômicas e administrativas relativas à cidade.[13] É a ele que o papa confia seu primeiro programa de *renovatio urbis,* concebido por ocasião da entrada triunfal do Imperador Carlos V em Roma, em abril de 1536, que prevê rearranjos diversos: - demolições de muros e edifícios em grandes faixas do tecido viário, o emprego de recursos consideráveis no sentido de aprimorar a circulação no interior da urbe, a construção de aparatos ornamentais efêmeros e a exploração do potencial retórico das ruínas para dar início à construção de uma narrativa que, além de enfatizar o papel do papado como herdeiro tanto do *imperium* da antiga Roma quanto das prerrogativas eclesiásticas e da história da Igreja, também dava forma à própria imagem do pontífice como *artifex* supremo.

Uma carta endereçada ao Duque Federico Gonzaga por um de seus embaixadores, em janeiro daquele ano, descreve a dimensão das obras coordenadas pelo papa e a impressão que estas causavam aos olhos dos espectadores:

> Nosso senhor cavalgou por Roma terça-feira passada para fazer providenciar e ordenar que se façam ali arcos triunfais, a arruinar casas e muralhas, a aplainar e endireitar vias, hortos, jardins e vinhas com tanta ruína agora para esta cidade que é coisa grande a honrar Sua Majestade para os lugares onde ela deverá passar, de modo que todos os mestres, engenheiros, pedreiros, carpinteiros, pintores e outros artífices semelhantes, todos estão em obra e ocupados com quem melhor saberá fazer [...].[14]

E é neste contexto que a definição do percurso a ser percorrido pelo imperador ganha destaque: entrando pela porta de São Sebastião, alcança o Circo Máximo e então o Coliseu

---

treinados em teologia para enfatizar a ortodoxia doutrinária, empregando suas habilidades humanísticas em contextos estritamente delimitados de modo a reforçar a autoridade da Igreja. GOUWENS, K. *Remembering the Renaissance,* pp. 24-25.

12 REBECCHINI, Guido. "After the Medici. The new Rome of Pope Paul III Farnese". In *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance.* Firenze: Leo S. Olschki, 2007, vol. 11, p. 161.

13 SALATIN, Francesca. "Paolo III, Latino Giovenale Manetti e Carlo V: strategie urbane tra le "miracolose ruine". In *Studi e ricerche di storia dell'architettura.* Palermo, Edizioni Caracol, 2017, 2, p. 28.

14 *Fabrizio Pellegrino a Duca Federico Gonzaga* (ASMn, AG 886, *fol.* 12 *r*). *Apud* REBECCHINI. "After the Medici", p. 192.

para depois chegar ao Fórum, atravessando os arcos de Constantino, de Tito e de Sétimio Severo e depois, passando pela piazza di San Marco, onde Antonio da Sangallo projetou um novo arco triunfal, chegava à *via papalis* e ladeava o Castel Sant'Angelo em direção a San Pietro, onde encontraria o papa.[15] Estudado como um suceder de monumentos que articulava o antigo ao moderno, o itinerário começava pelas simbólicas ruínas e culminava no edifício mais representativo da arquitetura romana contemporânea.

As demolições de diversas construções medievais operadas na região do Fórum (mais de 200 casas e 3 ou 4 igrejas[16]) foram empreendidas de modo a garantir o isolamento dos referidos arcos e a conectá-los através de uma via retilínea; empreitada que, além de reiterar a função dos mesmos como demarcadores do triunfo (do Imperador e do Papa), transformava-os em máquinas perspécticas ao longo de eixos nivelados, remodelando toda a área dos vetustos *fori* em uma zona visivelmente apreensível e restituída em um vulto coerente com o triunfo *dell'antico*.[17]

O uso retórico do mito de Roma e de suas reminiscências antigas é uma das estratégias visuais adotadas pelo papa Paulo III para estabelecer seu poder e transformar a imagem da Cidade Santa, reforçando seu papel universal, reiterando sua importância religiosa, cultural e política e apagando os traços do trauma provocado pelo Saque. Nesta chave, rituais públicos e festividades eram utilizados como alguns dos principais modos de visualizar e comunicar tal política.

E assim, nobres e barões romanos saúdam o retorno do papa Farnese de Nice, em 1538, ocasião para a qual a cidade foi preparada com a ornamentação da Porta del Popolo e do antigo Arco di Portogallo (que àquele se conectava através da via Lata) e a construção, ainda que apressada, de um novo arco do triunfo na Piazza di San Marco. Do mesmo modo, alguns meses mais tarde, Francisco de Holanda assiste a celebrada entrada em Roma de Margarete de Áustria, filha de Carlos V e viúva há pouco, para o casamento com Ottavio Farnese, neto do papa.[18] Por ocasião da festejada união, uma grande queima de fogos foi realizada no Castel Sant'Angelo (**fig. 1**), a qual foi reproduzida por Holanda em seu *Álbum das*

15 SALATIN. "Paolo III, Latino Giovenale Manetti e Carlo V", p. 33.

16 Segundo descreve François Rabellais, membro da comitiva da embaixada francesa junto à corte papal, em uma carta de janeiro de 1536 endereçada ao bispo de Maillezais: "pour lequel chemin dresser et egualer on a démoly et abattu plus de deux cents maisons et trois ou quatre églises, ras de terre, ce que plusieurs interprètent en mauvais présage". *Apud* SALATIN. "Paolo III, Latino Giovenale Manetti e Carlo V", p. 36.

17 Idem, p. 35.

18 REBECCHINI. "After the Medici", p. 165.

Antigualhas.[19] E é significativo que na mesma obra o artista português inclua os desenhos de arcos do triunfo romanos, como o arco dos Cambistas dedicado a Sétimio Severo, o arco quadrifronte de Jano e os arcos de Tito e de Constantino (**fig. 2**), meticulosamente registrados em consonância com o modo adotado por Giuliano da Sangallo (**fig. 3**) e mostrados em situação de isolamento assim como previa o plano paulino.[20]



Figura 1 - *Girândola do Castelo de Sant'Ângelo.* HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fols.* 10/11 *bis.* Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo El Escorial.

19 Convém lembrar que as festividades do casamento também são mencionadas por Holanda no terceiro de seus *Diálogos em Roma*: "E fazia-se então aquela festa no casamento do Senhor Octavio filho de Pedro Luís neto do Papa e senhor nosso Paulo III, com a senhora Margarida, filha do Imperador, adoptiva; a qual fora, pouco tempo havia, mulher de Alexandre de Médicis, duque de Forença, o que mataram tão mal morto à traição, em Florença. E agora, sendo ela viúva e muito moça e fermosa, casou-a Sua Santidade e Sua Majestade com o Senhor Octavio, muito moço e muito gentil-homem, por onde toda a cidade e a corte os festejaram quanto podiam, ora de noite com sermões e banquetes e com arder toda a Roma em fogos e luminárias (e sobretudo o Castelo de Sant'Ângelo), ora todos os dias fazendo algumas festas e gastos". HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma.* Lisboa, Horizonte, 1984, p. 51.

20 HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fols.* 18 *v.*, 19 *r.* e 20 *r.* Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo El Escorial.





Figura 2 - *Arco de Constantino*. Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fol.* 19*r.*
Figura 3 - *Arco de Constantino.* Giuliano da Sangallo. *Codice Vaticano Barberino Latino 4424. Fol* 21*v.*

Os eventos testemunhados por Holanda conformam o pano de fundo de uma radical renovação da Urbe - que contou ainda com a retificação da via Lata (atual via del Corso), a abertura de outra via a partir da Piazza del Popolo (del Babuino), o prolongamento da via Tor di Nona e daquelas que conduzem à igreja de San Giovanni dei Fiorentini e ao Palazzo Farnese[21] -, cuja transformação se deu também por uma série de projetos arquitetônicos de grande valor simbólico, além das necessárias obras de fortificação da velha cinta defensiva de Roma comissionadas a Michelangelo, Jacopo Meleghino e Antonio da Sangallo, o Jovem.

Referido por Holanda como "Architector Jminentissimo"[22], Sangallo havia sido nomeado arquiteto superintendente de todas as obras pontifícias e recebido, alguns anos depois, a incumbência de reformar o Palazzo Farnese, nas cercanias da Piazza de' Fiori, com o intuito de torná-lo mais adequado à nova posição do comitente.[23] Uma das iniciativas do papa após sua eleição foi justamente abrir uma grandiosa praça diante do ainda inacabado palácio, maior do que qualquer outra que se encontrasse junto das demais residências patrícias ou

21 GÜNTHER, Hubertus. "La nascita di Roma moderna: urbanistica del Rinascimento a Roma" In *D'une ville à l'autre – structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIII^e – XVI^e siécle).* Actes du colloque de Rome (1er-4 décembre 1986). Publications de l'École Française de Rome, Année 1989, 122, pp. 402-404.

22 HOLANDA. *Da Fabrica que Falece Há Cidade de Lysboa, fol. 7.*

23 FROMMEL, Christof Luitpold. *The Architecture of the Italian Renaissance.* London, Thames & Hudson, 2007, p. 137.

cardinalescas em Roma.[24] E, de fato, ainda que Sangallo não tenha finalizado totalmente o edifício (a terceira ordem do plano superior e a cornija *all'antica* couberam a Michelangelo), desde qualquer ponto de vista que se pudesse vislumbrar o panorama da Urbe, do ponto mais elevado das colinas ou do cume dos monumentos supérstites, a imagem do pulcro palácio se destacava e o mostrava como um dos edifícios mais imponentes de Roma. Naquele contexto, a mensagem transmitida através da Arquitetura reforçava a ideia de prestígio que a beleza conferia ao poder.

Como analisa Tafuri, "o relançamento da *imago universalis* de Roma é, para Paulo III, correlato à sua política religiosa, estatal e familiar. É de fato lícito ler nas estratégias do papa Farnese a intenção de afirmar, através das imagens, um primado que Roma havia perdido nos fatos".[25]

Nos anos da estadia de Holanda na Cidade Eterna, período de intensa atividade construtiva, além da atenção dedicada ao canteiro de São Pedro, para o qual Sangallo encomenda um grandioso modelo em madeira capaz de revelar como o novo templo rivaliza com as obras antigas, o arquiteto também se ocupa das obras de duas igrejas: a construção da pequena San Giovanni Decolatto - cuja solução em nave longitudinal com capelas colaterais pouco profundas, vestígio de transepto, além de um nártex e uma capela-mor retangular, já anunciava o retorno às disposições basilicais -, e a reconstrução da igreja de Santo Spirito in Sassia, uma basílica do século XII vizinha ao hospital homônimo localizada próximo a São Pedro e que havia sido destruída no Grande Saque. De desenho também simples, com nave única, capelas colaterais e teto plano, em forma de caixa, o projeto de Sangallo referia a tradição florentina mas também era o primeiro a conseguir conciliar as novas demandas litúrgicas para a construção de múltiplas capelas com os espaços para a prédica e a separação entre clérigos e fiéis[26], elementos que de alguma forma comparecerão na grande maioria dos mais de 20 edifícios religiosos erigidos na cidade até o projeto de Vignola para a casa-mãe dos jesuítas (Il Gesù) e que serão amplamente acolhidos no bojo da prescrições tridentinas, na Itália e alhures.

Mas além do atendimento às exigências de caráter prático que aqueles tempos reivindicavam, Sangallo também deu prosseguimento a uma tradição de estudos do *De Architectura* de Vitrúvio que se consolidava em Roma desde os tempos de Rafael. Frustrado com as lacunas e imprecisões das edições então disponíveis do escrito vitruviano, segundo ele

---

24 Idem, p. 143.
25 TAFURI. *Ricerca del Rinascimento,* p. 244.
26 ROWE, Colin & SATKOWSKI, Leon. *Italian Architecture of the 16th Century.* New York, Princeton Architectural Press, 2002, p. 135.

"fatte igniorantemente", intencionava, já desde 1531, empreender uma nova tradução do texto de modo a buscar encontrar as fontes do autor romano e a confrontar suas afirmações com os verdadeiros edifícios da Antiguidade da época imperial.[27] Ainda que a obra não tenha sido levada a cabo e que só tenha subsistido o projeto de seu prefácio, de 1539, seu intento e seu método classificatório e normativo anteciparam o programa da Academia Vitruviana estabelecida em Roma em 1542 e que contava com o humanista Cláudio Tolomei, primo de Lattanzio, como um de seus integrantes.

Não obstante as poucas informações sobre o período romano da vida de Holanda, obtidas em seus próprios escritos, de modo fragmentário e com tom autobiográfico[28], pode-se considerar que o lugar privilegiado a partir do qual presenciou tal significativo conjunto de ações e experiências lhe permitiram forjar noções que seriam posteriormente acolhidas junto aos círculos culturais e artísticos eruditos de Portugal. Neste sentido, convém lembrar que o retrato do papa Paulo III é o primeiro do conjunto de desenhos que integra o *Álbum das Antigualhas* de Holanda, ladeado pelo de Michelangelo, o que, segundo Sylvie Deswarte, representaria a dedicatória da obra.[29]

O jovem português conheceu o já sexagenário artista florentino no período em que este pintava o afresco do *Juízo Final* na parede do altar da Capela Sistina, encomenda recebida desde o pontificado de Clemente VII. Sobre a relação que estabelece com aquele, escreve no primeiro dos *Diálogos de Roma*:

> E principalmente mestre Micael prezava eu tanto, que, se o 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 tamanha causa esta era.[30]

Como sinal não apenas do seu apreço pelo já renomado artista, mas, em particular, como evidência da especial atenção dedicada aos acontecimentos significativos da Roma farnesina, Holanda reproduz no seu *Álbum das Antigualhas* o desenho do pedestal concebido

---

27 KRUFT, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the present.* London/New York, Zwemmer/Princeton Architectural Press,1994, p. 69.

28 Tanto no *Álbum das Antigualhas* quanto no célebre *Da Pintura Antiga*, de 1548, é possível reconhecer a grande impressão que o convívio com figuras como Michelangelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei e Blosio Palladio causaram a Holanda, além do conhecimento das ruínas e vestígios da cidade antiga e de suas pinturas, sejam aquelas da recém descoberta *Domus Aurea* e de outros *palazzi* neronianos quanto aquelas então realizadas por Sebastiano del Piombo e Pierino del Vaga. SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620).* Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 172.

29 DESWARTE, Sylvie. *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa, Difel, 1992, p. 59.

30 HOLANDA. *Diálogos em Roma*, p. 24.

por Michelangelo para a estátua do Imperador Marco Aurélio (**fig. 4**), transferida em 1538, a pedido do papa, da plateia de San Giovanni in Laterano (**fig. 5**) para o topo do monte capitolino, marcando o início do projeto de renovação daquele local de grande valor simbólico, que memorava as origens da cidade. Desperta interesse o fato de o referido desenho mostrar ao fundo a fachada do Palácio dos Conservadores, diante do qual se exibiam as estátuas dos rios Nilo e Tigre, além da transcrição da inscrição latina do pedestal na qual se lia: "[...] o Sumo Pontífice Paulo III, trazendo-a de lugar mais humilde e restaurando-a, transladou-a para a área do Capitólio e a dedicou à memória do excelente príncipe e como decoro e ornamento da pátria".[31]



Figura 4 - Francisco de Holanda. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fol.* 7 *v.* Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo El Escorial.

[31] HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas de José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, p. 24.

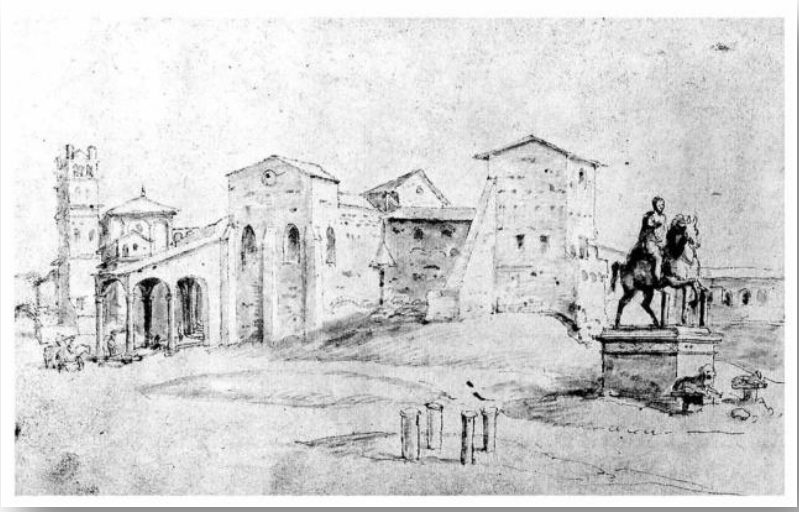


Figura 5 - Martin van Heemskerck. Estátua equestre de Marco Aurélio no Laterano, 1532-37.

Quando do regresso a Portugal, mais do que o relevante conjunto de desenhos, documentos e textos – os quais repercutem de modo assaz importante no âmbito da corte de D. João III -, Holanda certamente leva consigo uma peculiar concepção de cidade, um novo modo de vê-la e compreendê-la. "E o que me era sempre presente era o em que poderia servir com a minha arte a El-Rei, nosso senhor, que me lá mandara, cuidando sempre comigo, como poderia roubar e trazer a Portugal roubados os primores e gentilezas de Itália, do contentamento de El-Rei e dos Infantes".[32]

Lisboa era uma cidade cujo aspecto certamente contrastava com o da Roma conhecida por Holanda, apesar de reconhecida como importante capital europeia que contava, ao final da segunda década do século XVI, com mais de 200.000 habitantes. Tal Lisboa quinhentista, em detrimento das riquezas que por ela passavam, não apresentava interesse particular para os artistas e humanistas portugueses afinados aos modos de Itália: exibia um arranjo urbanístico tardo-medieval em meio ao qual se destacavam as áreas do Terreiro do Paço e do Rossio.

De fato, os reis dos Descobrimentos, como sugere Walter Rossa, "não implementaram e parecem nunca ter concebido um plano para a monumentalização da capital do seu Império. Promoveram apenas algumas medidas e reformas para a melhoria do nível sanitário da cidade, regularam a sua expansão e clarificaram o seu centro".[33]

---

32 HOLANDA. *Diálogos de Roma*, p. 221.

33 ROSSA, Walter. "A imagem ribeirinha de Lisboa: alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o Império". In *Barroco Iberoamericano - territorio, arte, espaço y sociedad*. Sevilla, Ediciones Giralda, 2001, pp. 1316-1317.

Embora tenham se passado três décadas entre o retorno a Portugal e a redação de sua obra dedicada ao tema da cidade, o *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, Holanda deixa clara, logo no início, a sua premissa: "E considerando eu quão descomposta esta Lysboa de fortaleza e quão desornada do que mujto lhe importa, sendo Ella a Cabeça deste Rejno, E a Coroa della V. A. esforçeime, Dar para sua fortificação e ornamento esta Lembrança a V. A. e a Lysboa ou para se servir della em o presente, ou para o Tempo que está por vir".[34]

Ainda que, como recorda Sylvie Deswarte, Holanda tenha desempenhado o papel de conselheiro junto a D. João III quanto à renovação da capital do reino, tal intento não foi levado a cabo e permaneceu apenas esboçado, sendo retomado no referido escrito, finalizado em 1571 e dedicado, portanto, a seu neto, o rei D. Sebastião.[35]

Que Roma seja a referência a partir da qual desenvolve suas reflexões se evidencia já no primeiro capítulo, nomeado *Da Antiguidade de Lysboa*, no qual Holanda, após repercorrer os mitos de fundação da cidade lusitana, afirma: "Ella he mais Antigua, que Roma" – "todos a acharão ja feita Antigua E velha mais que Roma".[36] Mas se a tópica da antiguidade é usada no sentido de assegurar autoridade[37], a referência a Roma é adotada também na chave dos *exempla*:

> os Romanos Tomarão Lysboa por guerra, quando Era Gentia, a Ornarão de muy nobres Edeficios, Fabricas, Muros, Conductos de Agoas, Estradas e Pontes e de outras nobelissimas Memorias a ennobreçendo e ornando; como se hoge em dia ve em alguma parte os jndicios e vestígios, e Letras Latinas e colunas e pedras de Çipos que o demonstrão. E assi mesmo as Estradas e Pontes que yão de Lysboa ate Roma como Eu as vi. Lysboa era Colonia dos Romanos.[38]

Tais exemplos, contudo, não se resumem ao universo do antigo. E assim, em plena consonância com os valores da Roma farnesina, articulando a antiguidade ao tempo presente em vista da reiteração do princípio da *virtus*, Holanda memora as iniciativas de Paulo III para a fortificação daquela cidade "cabeça da Catholica IGREIA".[39] E como a seu ver Lisboa carece de fortalezas adequadas, descreve a peculiar técnica em alvenaria de tijolos adotada por

---

34 HOLANDA. *Da Fabrica que Falece Há Cidade de Lysboa*, *fols. 3v* e 4.

35 DESWARTE, Sylvie. "Francisco de Holanda, teórico entre o renascimento e o maneirismo". Trad. de Maria Alice Chicó. In *História da Arte em Portugal: o Maneirismo.* Lisboa, Alfa, 1986, vol. 7, p. 14.

36 HOLANDA. *Da Fabrica que Falece Há Cidade de Lysboa, fol. 4 v.*

37 O princípio da *auctoritas*, que se pode entender como certa legitimação socialmente reconhecida, é evocado desde o início do manuscrito e reaparece em diversos momentos. Holanda se vale do mesmo para defender sua posição de artista, de conselheiro real e de idealizador das obras das quais Lisboa carece; ou seja, ele se apresenta como alguém com capacidade moral para emitir um juízo qualificado sobre a matéria em questão.

38 HOLANDA. *Da Fabrica que Falece Há Cidade de Lysboa, fol.* 5.

39 Idem. Ibidem, *fol.* 7.

Antonio da Sangallo e oferece desenhos de portas, muralhas e bastiões modernos, em seu entendimento necessários à defesa da cidade portuguesa. Ao incorporar um significativo conjunto de desenhos ao longo do texto desenvolvido no *Da Fábrica*, convém destacar, o artista ultrapassa o campo da mera prescrição. Como sugere Cristiane Nascimento, os 31 desenhos holandianos, de próprio punho, "não devem ser tomados apenas como ilustrações de suas recomendações, mas antes como projetos arquitetônicos inéditos"[40] dos quais o rei poderá se servir.

A cuidadosa leitura que Holanda empreende da situação da Lisboa de então é seguramente de grande interesse. Para além da constatação de suas carências, ou do que a ela *falece*, os argumentos desenvolvidos pelo autor dão a ver sua compreensão da proeminência da qualidade da *imago urbis*. Assim, de um ponto de vista conceitual, não se trata de privilegiar um âmbito operativo e as demandas de uma realidade imediata, mas de conceber e projetar certa coesão entre as partes de uma urbe que apareça qual *caput imperium.*

Nesta senda, recomenda a D. Sebastião a edificação de uma digna residência – "por onde Hora Mora na Ribeira, Hora nos Estaos, Hora em Casas alheas, que não São Lugares de Rej"[41] -, o estabelecimento do abastecimento de água (por meio da recuperação do aqueduto romano das Águas Livres) e a construção de fontes e chafarizes, além do reparo de pontes, estradas e vias em vista do apropriado funcionamento de Lisboa. Outra vez revelando a conciliação entre os exemplos antigos e o seu próprio tempo, Holanda sugere que tais obras públicas sejam ornadas "em sua Perfeição"[42] com decorosas cruzes de pedra.

Do mesmo modo, em consonância com os desígnios da Igreja Triunfante, adverte ao rei sobre a importância de se construir um novo templo dedicado a São Sebastião - cujas paredes, mais do que revestidas em mármores, sejam ornamentadas com imagens e pinturas condignas a "tão Jlustre Çidade" – e uma capela do Santíssimo Sacramento "com Eycelente E Antigua E Moderna Architectura"[43] (**fig. 6**), uma edificação em planta central cujo interior emula o mausoléu romano de Santa Costanza desenhado por Holanda em seu *Álbum das Antigualhas* (fig. 7) e que poderia ser usado também como panteão real.

---

40 NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. "Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa. Francisco de Holanda entre os *Mirabilia* e os guias topográficos de Roma". In *Atas do IV Encontro de História da Arte – A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão.* Campinas, UNICAMP, Programa de Pós-graduação do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008, p. 799.

41 HOLANDA. *Da Fabrica que Falece Há Cidade de Lysboa, fol.* 14*v.*

42 Idem. Ibidem, *fol.* 23*v.*

43 HOLANDA. *Da Fabrica que Falece Há Cidade de Lysboa, fol.* 29*v.*

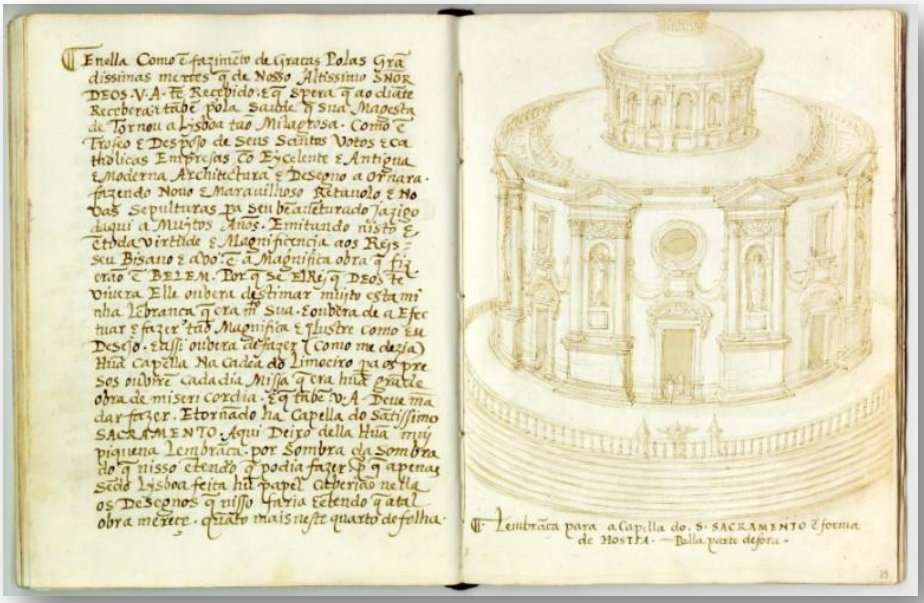


Figura 6 - Francisco de Holanda. Lembrança para a Capella do Santíssimo Sacramento. *Da Fábrica que falece Há Cidade de Lysboa, fols.* 29*v* e 30*r.*



Figura 7 - Francisco de Holanda. Interior do antigo Templo de Baco (Mausoléu de Santa Costanza). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fol.* 22*r.* Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo El Escorial.

Em vista de tais considerações, não é possível ler o *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa* em chave de lamento – como aquele que se adverte em alguns escritos de poetas quinhentistas reunidos em torno a Sá de Miranda[44]-, tampouco de *laudatio*, nos moldes da *Oratio pro rostris* proferida por André de Resende, em 1534, ou da *Urbis Olisiponis descriptio* redigida pelo humanista Damião Góis e estampada em Évora em 1554. Ao contrário, é justamente na chave da compreensão e da valorização da importância do decoro e do ornamento da cidade que se pode enquadrar a originalidade da posição de Holanda nos confrontos com a ideia de Lisboa *cidade capital*: "pois que não tem outra Cousa mais Nobre em seus Rejnos, nem ha mais Portugal que Lisboa?"[45]

Sentindo-se mal aproveitado na corte de D. Sebastião, Holanda acaba por oferecer seus serviços ao rei Filipe II, em 1572, em memória da boa relação que tanto seu pai quanto ele próprio mantiveram com o Imperador Carlos V e a Imperatriz D. Isabel. [46] E será este monarca espanhol quem levará o luxuoso *Álbum das Antigualhas* para a Biblioteca do Escorial.

Naquela ocasião eram reconhecidos os interesses do rei pelo aspecto e condição da cidade que já desde 1545, ainda como príncipe, se ocupava da supervisão dos trabalhos do Comitê de Obras Reais instituído em Madri por seu pai, Carlos V, sob a autoridade da corte[47]. Além de prover diretrizes para a limpeza das áreas públicas, cabia ao comitê a responsabilidade pelo estabelecimento de normas para o embelezamento arquitetônico daquela cidade[48], fundamentando e implementando uma autêntica política de construções que favoreceu a busca por um «classicismo arquitetônico» a fim de transformar a ora modesta Madri em digna sede de sua corte. [49]

Assim, ainda que não possa avaliar a recepção do *Da Fábrica* na corte sebastiana, vale lembrar como Lisboa é cuidadosamente preparada para a entrada triunfal do rei Felipe, em junho de 1581, após a cerimônia de entronização em Tomar havida em abril daquele ano. A ocasião é registrada por Mestre Affonso Guerreiro num pequeno tratado intitulado *Das festas*

---

44 PEREIRA, Maria Helena da Rocha. "Uma descrição poética da Lisboa quinhentista". In *Humanitas.* Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1984, pp. 349-357.

45 HOLANDA. *Da Fabrica que Falece Há Cidade de Lysboa, fol. 5.*

46 SANTOS, Rogéria Olímpio dos. *O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda.* Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora , Juiz de Fora, 2015, p. 51.

47 Desde a década de 30, observa-se o abandono de Granada e das regiões meridionais e o crescente interesse do Imperador Carlos V pela região central da península. Cf. MORALES, Alfredo J. "La nueva imagen del poder, las obras reales". In NIETO, Víctor; MORALES, Alfredo J.; CHECA, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España – 1488-1599.* Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1989, p. 106.

48 ESCOBAR, Jesús. "Architects, masons, and bureaucrats in the royal works of Madrid". In *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza,* no. 12, 2000, p. 92.

49 MORALES. "La nueva imagen del poder, las obras reales", p. 99.

que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe I de Portugal[50] (fig. 8) e publicado na cidade no mesmo ano, que descreve como Lisboa, qual Nova Roma, foi extensamente vestida com diversos aparatos, entre os quais se contava um grande número de arcos triunfais – alguns de vãos únicos, outros duplos ou triplos -, que ostentavam colunas aos modos itálicos apoiadas sobre elegantes pedestais e encimadas por cimalhas *all'antica* e que abrigavam, outrossim, estátuas de divindades do panteão romano e placas com inscrições e dedicatórias em letras latinas.

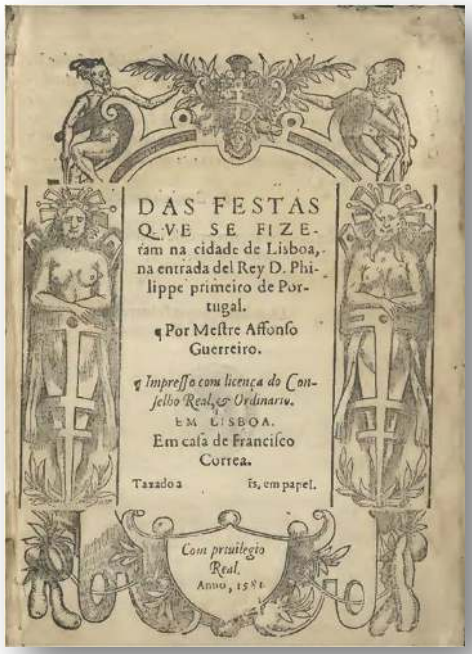

DAS FESTAS
QVE SE FIZE-
ram na cidade de Lisboa,
na entrada del Rey D. Phi-
lippe primeiro de Por-
tugal.
¶ Por Meſtre Affonſo
Guerreiro.
¶ Impreſſo com licença do Con-
ſelho Real, & Ordinario.
EM LISBOA.
Em caſa de Franciſco
Correa.
Com priuilegio
Real.

Figura 8 - Affonso Guerreiro. Frontispício do tratado *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe I de Portugal,* 1581.

Ainda que tais aparatos efêmeros tenham sido projetados por um italiano, Filippo Terzi – arquiteto de D. Sebastião, desperta interesse o fato de este já haver se encontrado com o rei de Espanha em finais do ano anterior para lhe apresentar uma série de levantamentos dos palácios reais portugueses desenhados por ele próprio, pelo arquiteto Baltasar Álvares e pelo engenheiro italiano Giovanni Battista Antonelli[51], já que, assim como advertia Francisco de Holanda, Lisboa muito carecia do ornamento de paços adequados à figura do rei.

50 GUERREIRO, Afonso. *[Relação] das festas que se fizeram na cidade de Lisboa na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal / por mestre Affonso Guerreiro.* Em Lisboa, em casa de Francisco Correa, 1581.

51 SOROMENHO, Miguel. "Hum dos Mayores e Magníficos Templos não só de todo o Reyno mas da Europa: a obra filipina". In SALDANHA, Sandra Costa. *Mosteiro de São Vicente de Fora. Arte e História.* Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, 2010, pp. 129 e 132.