



***“ESTÁ COMO UMA VIÚVA, A SENHORA DAS NAÇÕES”¹: A ALEGORIA DE ROMA
DESFEITA POR FRANCISCO DE HOLANDA (1540)***

Victória Lorrany Almeida Silva

Universidade Federal Rural de Pernambuco

victoriaalmeida0013@gmail.com

Resumo: Francisco de Holanda (1517-1584), artista e teórico de arte, nasceu em Lisboa, Portugal. O reino português, que sob a égide de D. João III passou a vivenciar um processo cultural de abertura às influências italianas, caracterizou-se pelo tomar da Antiguidade como gênese para diversos campos de atividade. Filho do miniaturista régio Antônio de Holanda, Francisco de Holanda foi integrado desde cedo à corte portuguesa. Nesse ambiente, teve acesso a uma sólida formação humanista, marcada pelo convívio com as artes e as letras na corte. No verão de 1537, D. João III decidiu enviar D. Pedro de Mascarenhas como embaixador para uma viagem à Roma junto ao Papa Júlio III, prontamente pensando também no nome de Holanda para dirigir-se à Itália. Por esta razão, este artigo busca examinar a composição alegórica elegíaca de Roma desfeita, que data do período de sua viagem (1538-1540), e faz parte do livro de Desenho das Antigualhas (1540), em que a referida imagem se apresenta como louvação fúnebre da antiga Roma desaparecida, lembrando suas maravilhas da qual as ruínas do presente se tornaram testemunho em composição de nítido caráter miguelangelesco. A pesquisa seguirá as diretrizes delineadas por Sylvie Deswarte (1992), historiadora da arte que examina de forma detalhada as conexões artísticas entre Portugal e a Itália através de Francisco de Holanda, sendo também determinante a contextualização da renovação geral da cultura literária e artística em Portugal no séc. XVI, ao qual tomou-se como base os estudos de Vítor Serrão (1982), José Vilela (1982) e José da Felicidade (1996). Os resultados entram em consonância com as análises de Erwin Panofsky (2017), que, por sua vez, nos revela que as pinturas históricas são, em certo sentido, veículos de comunicação, ao passo de que sua intenção é encontrada na ideia do que obra deseja expressar, mediante mensagem a ser preenchida ou na função a ser transmitida.

Palavras-chave: Francisco de Holanda; Maneirismo; História da Arte; Portugal.

¹ Francisco de Holanda. Roma Desfeita. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 4v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial. 1540.

Introdução

O historiador da Arte Giulio Carlo Argan, em seu livro *História da Arte como História da cidade* (2014), enfatiza que “faz-se história da arte não porque se pense que se tenha de conversar e transmitir a memória dos fatos artísticos, mas porque se julga que o único modo de observá-los e explicá-los seja de “historicizá-los” (Argan, 2014, p. 14). A partir desta premissa, este artigo detém o intuito de conduzir estudos a partir de uma abordagem teórico-metodológica que combine a história social da arte e pondere como o trajeto pessoal de Francisco de Holanda moldou também seu trajeto artístico.

O período em questão foi caracterizado por uma profunda crise, resultante de diversos fatores políticos e religiosos. A Reforma Protestante iniciada em 1520 com Martinho Lutero, com atuação sentida já em meados de 1517, levou à perda da hegemonia da Igreja Católica. Para além disto, as guerras franco-espanholas e o saque de Roma em 1527, realizado pelas tropas de Carlos V, contribuíram para o enfraquecimento do Papado. Em resposta a essa crise, a Contrarreforma foi organizada pelo Concílio de Trento, que recorreu à inquisição e à censura para controlar as heresias. No contexto italiano, a inquisição romana emergiu em 1542, enquanto em Portugal, a Inquisição foi estabelecida em 1536 por intermédio de D. João III, refletindo a intensificação do controle religioso e social da época.

No que concerne a descoberta das obras e produções sobre o Francisco de Holanda, de acordo com Raphael Fonseca (2011), o conde Athanasius Raczynski (1788-1874), embaixador do rei da Prússia, Friedrich Wilhelm IV, foi enviado a Portugal no ano de 1842 e permaneceu lá oficialmente até 1848. Amante das artes e recém-chegado em Lisboa, Raczynski associou-se à Academia de Belas Artes de Portugal e conheceu o Abade de Castro, futuro amigo que o introduz na Biblioteca de Jesus, local em que estavam guardados alguns dos manuscritos de Francisco de Holanda, segundo argumentado por Deswarte-Rosa (2008). Sua primeira publicação, intitulada *Les arts en Portugal* (1846), em forma de cartas, inaugura a divulgação dos escritos de Francisco de Holanda.

Joaquim de Vasconcellos, historiador e amigo do conde Raczynski, será o editor das primeiras publicações portuguesas da obra de Holanda, especificamente *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*” e *Da ciência do Desenho*, ambas em 1879. Vasconcellos foi também responsável pelas primeiras tiragens em português de *Diálogos em Roma*, *Da pintura antiga* e *Do tirar pelo Natural*, no seminário *A vida moderna*, do Porto, entre 1890 e 1892. Mais tarde, em 1896, Vasconcellos publica uma edição crítica de *Diálogos em Roma* e em 1910, faz o mesmo com *Da pintura antiga*.

Mediante as publicações e edições em outras línguas dos escritos de Holanda, muitos historiadores da arte passam a debater sobre a autenticidade dos *Diálogos em Roma* (1548), obra que inclui o debate com figuras como Michelangelo Buonarroti, Lattanzio Tolommei e Vittoria Colonna, fazendo com que sua obra fosse questionada como ficção ou se houvera de passar por deturpações das memórias de Holanda. Já em Portugal, o arquiteto Jorge Segurado foi o responsável pela edição fac-símile de *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* (1571), em conjunto com *Da ciência do desenho* (1571).

Em sua segunda publicação, Jorge Segurado veicula a obra *Sobre Francisco D'Ollanda* (1975), e logo após, publica o fac-símile de *De aetatibus mundi imagines* (1545-1573), obra de Holanda que está localizada na Biblioteca Nacional da Espanha, em Madri. Já o padre José da Felicidade Alves, responsável pela publicação mais recente dos escritos e do *Álbum de desenhos das antigualhas* (1538-1540), publicou também *Introdução ao estudo da obra de Francisco d'Holanda* (1986), livro que aborda de maneira informativa a cronologia da vida de Holanda e de sua produção. José Stichini Vilela, diplomata e filósofo, lança reflexões acerca do pensamento filósofo em sua obra *Francisco de Holanda - vida, pensamento e obra* (1982).

A partir de suas reflexões, Vítor Serrão, professor da Universidade de Lisboa, busca dissertar sobre o novo estatuto social dos artistas em Portugal, dado pelo surgir do maneirismo, na obra *O maneirismo e o estatuto social do pintor* (1982), e, para este, Holanda foi um “puro teorizador maneirista” (Serrão, 1982), não o enxergando para além desse estilo. De outra forma, Sylvie Deswarte-Rosa, professora da École Normale Supérieure de Lyon, no catálogo *A pintura maneirista em Portugal - Arte no tempo de Camões* (1995), organizado por Serrão, publica o texto *Francisco de Holanda: maneira e ideia* (1995), em que busca explicar a origem da palavra “maneira” a partir do olhar vasariano, como uma assinatura de estilo pessoal.

Deswarte (1995) é responsável por uma vasta série de publicações acerca de Francisco de Holanda, sempre o associando ao neoplatonismo, e elencando também a temática do humanismo português e as artes visuais na Península Ibérica em diversos periódicos e livros. Diferente de tal associação, John Bury, em *Francisco de Holanda and his illustrations of creation* (1986), analisa quatro ilustrações do Gênesis e tenta as encadear pelo viés astrológico, levantando hipóteses para o estudo holandiano. Destaca-se, igualmente, os estudos de Rafael Moreira sobre a arte das iluminuras em *Novos dados sobre Francisco de Holanda* (1982).

O ciclo artístico maneirista em Portugal

Bruno Thomas, em “*De triomf van het Maniërisme: De europese stijl van Michelangelo tot El Greco*” (1955), define a arte maneirista como uma arte que alarga os horizontes de tempo e

espaço, uma vez que “Jamais houve na arte tantas influências recíprocas, jamais uma manifestação tão descontrainda de ideias, jamais tão acentuada colaboração entre os principais centros culturais da Europa” (Thomas, 1955, apud in Hocke, 1974, p. 266). No decorrer do século XVI, foi nas Belas Artes que o maneirismo europeu se firmou e encontrou força de expressão, em um contexto em que a arte e a religião não andavam separadas.

A partir de 1520, ano em que Lutero queima a Bula Papal, e que, segundo Hocke (1974), ano em que jovens maneiristas toscanos começam a se manifestar, inicia-se uma mudança nas consciências. Em 1527, ano em que faleceu Maquiavel, a milícia alemã, espanhola e italiana de Carlos V apoderam-se de Roma e a entregam-lhe a pilhagem. A atmosfera de crise que pairou pela Europa também foi marcada pela Reforma luterana em 1529 na Suécia, Dinamarca e Noruega; a confissão de Augsburgo em 1530; a Igreja de Anglicana se separa da Igreja de Roma em 1531 e a reforma em Genebra em 1541. Desta forma, o cenário de crise e de inquietação espiritual da época explica a natureza ambivalente que os artistas passam a ter com a arte clássica.

Para Hauser, “A ruína das certezas bimilenares constitui um traumatismo para diversas gerações, e justifica a frequência, na pintura e na poesia, de imagens do mundo ao avesso” (Hauser, 1972, p. 473). Neste sentido, Hauser (1972) considera o Maneirismo um estilo autoconsciente, o qual questiona os fins e os meios da arte, em que

A consciente atenção do artista já não se dirige simplesmente à escolha dos meios que melhor se adaptam ao seu fim artístico, mas também à definição do fim artístico em si - o programa teórico já não se relaciona apenas com os métodos, mas com os fins. Deste ponto de vista, o maneirismo é o primeiro estilo moderno, o primeiro que se preocupa com um problema cultural e que considera as relações entre a tradição e a inovação como um problema a ser resolvido por meios racionais (Hauser, 1972, p. 474).

Há, acerca do maneirismo português, muitos debates sobre sua causa. É factual que o esgotamento dos cânones estéticos dominantes durante o terço inicial do século XVI conduziu a pintura para um processo de atualização de seus processos, que se alinharam ao modelo de maneirismo italiano então no ápice. Tal fenômeno deriva, principalmente, das novas condições de trabalho e de abertura artística que o humanismo projeta, e com a gradual consciência do estatuto de liberdade da arte da pintura pelos seus mais diretos protagonistas.

A cultura artística de D. João III se deparou, neste sentido, com o já citado humanismo italiano com inspiração neoplatônica, entre uma revisão de processos estéticos. Platão, no diálogo *Fedro*, pinta a alegoria da imensa cavalgada para além da abóbada do céu como metáfora que contemple as ideias, feitas de maneira imutável e sem formas, sendo perceptível apenas pela inteligência, sendo, neste sentido, possível explicar a criação pictórica através de sua filosofia.

Desta forma, Platão descreve a ideia como a essência de conceitos abstratos como a beleza, a justiça, a sabedoria e a ciência.

Nas primeiras décadas do século XVI, a consciência sobre o esgotamento do modelo manuelino e gótico, antes vigente e disseminado, toma forma através dos clientes e das oficinas. A função da obra artística, segundo Vítor Serrão (1995), se renova pela nova espiritualidade que se intensifica entre o desenrolar da cisão da cristandade, tempo em que, sob signo da descrença entre reformismo, controle inquisitorial e instabilidade social e derrocada de impérios, os padrões maneiristas tomam a forma austera e clássica dos romanos, abandonando o tradicionalismo antes em vigor.

Francisco de Holanda: *a malícia do tempo lho come*²

Neste cenário, sendo testemunha de um período histórico de natureza diversa e instável perante as transformações da Europa, os registros contidos em alguns tratados nos permitem extrair informações biográficas acerca de Francisco de Holanda, que nasceu em Lisboa, cidade que tanto amou e defendeu, segundo seu próprio testemunho presente na obra *Diálogos em Roma* (1984): “Temos, senhora [referindo-se a Vittoria Colonna], em Portugal, cidades boas e antigas, principalmente a minha pátria, Lisboa” (Holanda, 1984, p. 32). Seu nascimento é também confirmado por outra afirmação sua: “Sendo eu da idade de 20 anos, me mandou El Rei vosso avô [refere-se a D. João III, avô de D. Sebastião] a ver Itália e trazer-lhe muitos desenhos de coisas notáveis dela” (Holanda apud Alves, 1986, p. 127).

Francisco de Holanda foi filho de Antônio de Holanda, talvez natural de Flandres, do condado de Ollanda, e suas ocupações circulavam entre ser miniaturista e criador de iluminuras, também ocupando cargos de passavante, rei de armas dos monarcas D. Manuel e D. João III, sendo também escrivão da nobreza³. Seu trabalho como criador de iluminuras é reconhecido principalmente pelas portadas dos códices da *Leitura Nova*, existentes na Torre do Tombo. Como ofício familiar, Antônio passou para seu filho as primeiras lições artísticas, permanecendo ambos sob a proteção e na casa do Infante D. Fernando, na qual Jorge Segurado (1970) julga que moraram até a morte deste príncipe em 1534.

Depois, com 16 anos, passou a moço de câmara do Cardeal D. Afonso, então bispo da diocese de Évora. A educação de Holanda fez-se principalmente nesta cidade, rica em monumentos romanos e novo local de efervescência cultural, onde a Corte portuguesa e os principais fidalgos estabeleceram-se e para onde foram chamados e atraídos os melhores artífices

² Holanda, Francisco de. *De aetatibus mundi imagines* (1573). Auto-retrato da última página do códice.

³ Confirmado, segundo Alves (1986), pelo livro de matrículas da Universidade de Coimbra.

das “diferentes e nobres artes e ofícios da architectura, pintura, ourivesaria, paramentaria, etc” (Espanca, 1948, pp. 5-7). Diante da renovação geral da cultura literária e artística em Portugal sob égide de D. João III a partir de 1537, foi mediante o contato com os intelectuais humanistas que Francisco de Holanda passou a estudar, conversar e debater sobre humanidades, acompanhando também D. Afonso em suas aulas com André de Resende, que se tornou, além de mestre de latim e grego, seu também admirador.

Filho de Antônio de Holanda e dispondo de mesmo talento por sua formação, Francisco dispunha da proteção régia da família de Aviz. Holanda nos relata, mais uma vez, que em 1537, D. João III o enviou, a cavalo, para Roma, seguindo a estrada romana: “[...] A vós (D. João III), dou eu outras tantas graças pela ajuda que me tem dado (mandando-me ir ver Itália). Por não ser ingrato à gloriosa memória del Rei vosso avô, que Deus tem, que me mandou, sendo eu moço, a Itália ver e desenhar as fortalezas e obras mais insignes e ilustres dela” (Vasconcellos, 1929, p. 184). Percorreu parte da Espanha, França, Itália até Roma, durante três anos (1537-1540), e em seu programa de trabalho, Francisco de Holanda relata que seus objetivos eram, de forma geral, de ordem artística

Dizia eu, que fortaleza, ou cidades estrangeiras não tenho eu ainda no meu livro? Que edificios perpétuos e estátuas pesadas tem ainda esta cidade, que lhe já não tenha roubado e leve, sem carretas nem navios, em leve folhas? Que pintura de estuque ou grutesco se descobre por estas grutas e antigualhas, assim de Roma, como de Puzol e de Baías, que se não ache o mais raro delas pelos meus cadernos riscados? (Holanda, 1984, p. 23).

Em Roma, Holanda teve a oportunidade de conviver com Michelangelo e com a poetisa Vittoria Colonna (marquesa de Pescara), por intermédio de Lattanzio Tolomei, embaixador de Siena e colecionador de obras de arte, que, com a ajuda de Messer Blósio, secretário do papa, o apresentou para Colonna, de quais estas relações proporcionou a escrita de *Diálogos em Roma* (1984) e no qual destaca o “entusiasmo religioso desta sociedade” (Holanda, 1548, apud in Hauser, 1982, p. 492). Presente no ambiente cortês de Colonna, Francisco de Holanda ainda estava na Itália quando seu protetor, Infante D. Afonso veio a falecer, e, a partir de então, seus protetores tornaram-se o Infante D. Luís e o próprio rei de Portugal, D. João III.

Em 1542, introduz-se a inquisição em Portugal, em 1543 a censura às obras impressas, e em 1545, abre-se o Concílio de Trento. A arte que era executada para atender às finalidades da Igreja era colocada sob a supervisão de teólogos. Em Portugal, fez-se decisiva a presença do Tribunal do Santo Ofício, sob direção do Cardeal-infante D. Henrique, bem como a chegada da inquisição, sendo marcado pelas censuras e pelo index. Com efeito, no plano filosófico, criou-se a oposição às doutrinas imputadas como heterodoxas, sendo incluso o neoplatonismo. Em vista

disso, Deswarte-Rosa reforça, em *História da arte em portuguesa* (1995), que “a teoria neoplatônica da arte elaborada por Francisco de Holanda tinha-se tornado totalmente inaceitável aos olhos dos censores da inquisição” (Deswarte-Rosa, 1995, p. 535).

Vivendo sessenta e seis anos, Francisco de Holanda serve a D. Luís e D. João após seu regresso da Itália, segundo Jorge Segurado (1970), por entre dezoito e vinte anos. Como cavaleiro fidalgo da Casa Real, passou a ocupar um lugar importante que, com a morte do Piedoso, entre mudanças na corte e desprezo a seu trabalho, passa a transparecer, de maneira amarga, no seu último tratado. Ainda segundo Segurado (1970), Holanda termina seus dias em dezanove de junho de 1584, em que não se sabe se foi em Lisboa, em seu monte (entre Lisboa e Sintra), ou em Santarém.

A alegoria: *Roma desfeita*

A imagem de *Roma desfeita* de Francisco de Holanda é uma representação alegórica carregada de simbolismo. Componente do *Álbum dos desenhos das antigualhas* (1540), álbum confeccionado na viagem de estudo à Itália, ao qual Holanda desenhou os lugares por onde passou, bem como aqueles que considerou mais importantes, com especial destaque para as fortificações. Os desenhos foram realizados, aproximadamente, entre 1537 e 1540. No entanto, este foi terminado em Portugal.

A imagem mostra uma Roma em ruínas, representada como uma mulher quase despida e descalça, com muralhas destruídas, cercada pelos monumentos emblemáticos da antiga cidade, como o Coliseu, o Panteão, a coluna Trajana, a esfinge, a pirâmide de Cestius e os aquedutos. Essa figura simboliza a decadência e a passagem do tempo, remetendo ao tema clássico de *vanitas*⁴ e à melancolia pela perda das glórias antigas.

⁴ Futilidade das coisas deste mundo.



Francisco de Holanda. Roma Desfeita. Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 4v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial. 1540.

Conforme idealizou Holanda, a imagem retrata uma mulher na plenitude da vida, sentada no chão entre as ruínas da antiga cidade. Essa figura está coberta por um manto, que reforça sua condição de soberania e glória passada, mas sua postura, com os braços caídos e a expressão de melancolia, indica a perda e a decadência. Em suas mãos, ela segura um espelho, no qual ela se olha e parece dizer, através da legenda *non similis sum mihi*, refletindo a perda de identidade e a vaidade destruídas pela passagem do tempo.

A figura de *Roma desfeita* também se conecta à tradição dos motivos dos *Ubi sunt*, que evocam a efemeridade da beleza, riqueza e glória, temas comuns na literatura humanista que lamentam o desaparecimento de grandes feitos passados.

Nesse sentido, o espelho simboliza a efemeridade da beleza e do poder, alertando para a vaidade egocêntrica que leva à decadência. Além disso, há uma conexão com a alegoria da Prudência, uma das virtudes cardeais, tradicionalmente representada por uma mulher com duas caras que se contempla no espelho. No contexto de Holanda, essa alegoria miguelangesca de Prudência foi inspirada na própria Capela Sistina, onde Michelangelo a retratou na luneta de Naasson, criando um esboço que Holanda emprega para reforçar a ideia da reflexão e da compreensão acerca da vaidade e do tempo.



Michelangelo, A mulher com espelho na luneta de Naasson , Capela Sistina, entre 1511 e 1512.

A construção da imagem alegórica inclui também um grupo de dois gênios alados, que levam uma pesada pedra para o céu, em que a inscrição *cognosce te*⁵ faz uma referência a Sócrates. Acompanhando o estilo de Michelangelo, um deles estende o dedo, gesto que lembra o de Deus na "Criação do Sol e da Lua", sugerindo uma ação de elevação, julgamento ou salvação. Esses seres alados atuam como anjos do juízo, simbolizando a tentativa de levar para o céu o peso, a responsabilidade ou a essência da decadência, em uma ação que remete às ações do juízo final, de modo a reforçar a ideia de redenção.



Michelangelo, Criação do Sol, Lua e Plantas. Capela Sistina, c. 1511–1512.

⁵ Conhece-te a ti mesmo.

Por fim, Holanda completa a composição com dois querubins, tradicionalmente associados às virtudes, mas aqui retratados de modo desconcertante: eles parecem ser elementos perturbadores, envolvidos em atividades lúdicas e até assustadoras, um deles segurando uma máscara de sátiro. Essa escolha pode simbolizar a corrupção da virtude ou o lado lúdico e enganador da aparência, reforçando o tema da ilusão, do jogo e da futilidade.

Considerações finais

A análise da imagem de *Roma desfeita* revela uma profunda reflexão sobre os temas da vaidade, da decadência e da transitoriedade do poder e da glória humanas, situando-se no pensamento neoplatônico. Francisco de Holanda constrói uma alegoria rica em simbolismos, utilizando referências clássicas, religiosas e miguelangelescas para convidar à meditação sobre a sua própria condição e a do mundo. Emerge como um convite à reflexão sobre a transcendência e à valorização das virtudes espirituais em contraponto à vaidade mundana, permanecendo atual pela sua universalidade e profundidade filosófica.

Referências

- ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda**. Livros Horizonte, 1986.
- ANDRADE, Thainan Noronha de. **Ars metaphysica - Francisco de Holanda e o neoplatonismo no século XVI**. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anti-clássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BATTISTI, Eugenio. **L'antirinascimento**. Milão: Garzanti, 1995.
- _____. **Renascimento e Maneirismo**. Mem Martins: Verbo, 1984.
- CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2014. 306 p.
- DESWARTE, Sylvie. **As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda**. Coleção Presença da imagem. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
- _____. **Contribution à la connaissance de Francisco de Hollanda**. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974. p. 421-429.
- _____. **Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte**. Lisboa: Difel, 1992.
- _____. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (org.). **História da arte portuguesa**. Círculo de leitores e autores, 1995. Grandes temas da nossa história.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FIRPO, Massimo. **Juan de Valdes e la Riforma nell'Italia del Cinquecento**. Bari: Editori Laterza, 2016.

_____. **Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento - Un profilo storico**. Bari: Laterza, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte – Tomo I**. 2ª ed., São Paulo: Mestre Jou, 1972.

_____. **Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1993. (Coleção Stylus, 2)

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento**. Estampa, Lisboa, 1995.

_____. **Idea: história de um conceito na teoria da arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2021.

_____. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. M. C. F. Keese e J. Guinsburg 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SEGURADO, Jorge. Francisco D'Ollanda. Lisboa: Oficina de Litozinco fotolitogravura limitada, 1970.

SERRÃO, Vitor. (Org.). **A pintura maneirista em Portugal: Arte no tempo de Camões**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, CNCDP, 1995.

_____. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imp. Nac. Casa da Moeda, 1983.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori, e architettori*. ed. 1568. Paris: Hachette Livre bnf, 2012.

VASCONCELLOS, Joaquim de. **Albrecht Durer e a sua influência na Península**. Coimbra, 1929, p. 184.

VILELA, José Stichini. **Francisco de Holanda: Vida, pensamento e obra**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

Dos materiais documentais, destaca-se aqui:

Obras de Francisco de Holanda:

HOLANDA, Francisco de. **Da ciência do Desenho**. Comentários por Jorge Segurado. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____. **Da pintura antiga**. Comentários por Jorge Segurado. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

_____. *De Aetatibus Mundi Imagines* (1545-1573). Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2018.

_____. **Quatro diálogos da pintura antiga: Francisco de Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei, interlocutores em Roma.** Porto: Publicado por Joaquim de Vasconcellos, 1986.

Alvarás e cartas:

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO. Alvará da rainha para se dar a Francisco da Holanda 25 cruzados de mercê. Corpo Cronológico, Parte I, mç. 85, n.º 80, Lisboa. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3778420>.

_____. Alvará da rainha para se levarem em conta a seu tesoureiro 6 peles de pergaminho que entregou a Francisco da Holanda para a dita senhora. Corpo Cronológico, Parte I, mç. 107, n.º 14, Lisboa. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3781563>.

BUONARROTI, Michelangelo. **Michelangelo, mostra di disegni, manoscritti e documenti.** Firenze: Leo Olschki Editore, 1964, pp. 177-178.

_____. **Il carteggio di Michelangelo.** Vol. V. Edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi, Firenze: Renzo Ristori, 1983, pp. 9-10. Revisão técnica: Maria Berbara.