

“SÃO OS ESCRITOS QUE TÊM MAIS FORÇA E VIDA”: cultura escrita, imagens, circulação de saberes e de artistas nos quinhentos

Fernanda Deminicis de Albuquerque*

RESUMO: O presente artigo se debruça sobre o ambiente intelectual do século XVI, objetivando examinar algumas das relações estabelecidas entre as culturas escrita e imagética, bem como a circulação que as mesmas puderam alcançar. Procura-se analisar as possibilidades e finalidades de escritos produzidos por artistas, a exemplo de Francisco de Holanda e Giorgio Vasari, de modo que seja possível uma reflexão sobre a posição que ocupavam nas cortes e suas estratégias de ascensão social, que visavam a desvinculá-los dos estigmas decorrentes do trabalho manual. Por fim, o texto procura, a partir da perspectiva historiográfica de mundialização, contribuir para a discussão da circulação de agentes na Europa dos quinhentos.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Escrita; Circulação de Ideias; Artistas; Mobilidade Social.

“They are the writings that have more strength and life”: written culture, images, circulation of ideas and artists in the XVI century

ABSTRACT: This article addresses the intellectual environment of the 16th century, aiming to examine some of the relationships established between written and imagery cultures, as well as the circulation they could achieve. It seeks to analyze the possibilities and purposes of writings produced by artists, such as Francisco de Holanda and Giorgio Vasari, in order that it is possible to reflect on the position they occupied in the courts and their strategies of social ascension, which aimed to disassociate them from stigmata arising from manual labor. Finally, the text seeks, from the historiographical perspective of globalization, to contribute to the discussion of the circulation of agents in Europe in the 16th century.

KEYWORDS: Written Culture; Circulation of Ideas; Artists; Social Mobility.

"Son los escritos que tienen más fuerza y vida": cultura escrita, imágenes, circulación del conocimiento y artistas en los quinientos

RESUMEN: Este artículo se centra en el entorno intelectual del siglo XVI, con el objetivo de examinar algunas de las relaciones establecidas entre las culturas escrita y de imágenes, así como la circulación que pudieron lograr. Busca analizar las posibilidades y propósitos de los escritos producidos por artistas, como Francisco de Holanda y Giorgio Vasari, para que sea posible reflexionar sobre la posición que ocupaban en los tribunales y sus estrategias de ascensión social, que tenían como objetivo desvincularlos de los estigmas derivados del trabajo manual. Finalmente, el texto busca, desde la perspectiva historiográfica de la mundialización, contribuir a la discusión de la circulación de agentes en Europa en los quinientos.

PALABRAS CLAVE: Cultura escrita; Circulación de ideas; Artistas; Movilidad Social.

* Mestra em Artes & Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atualmente é Doutoranda em História na Universidade Federal Fluminense. Contato: Universidade Federal Fluminense, Rua Marcos Waldemar de Freitas Reis s/n, bloco O, sala 505, CEP 24210-201, Niterói-RJ, Brasil. E-mail: fernanda.demicis@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2704-7426>.

Recentemente, uma renovada historiografia internacional tem aportado novas perspectivas e questões aos estudos de história moderna. Nova abordagens e problemas, a exemplo da circulação de textos e da difusão da cultura escrita, vinculados à circulação de saberes, práticas e agentes, têm reformulado as compreensões mais consolidadas acerca da história do direito, da política e da governação, ou ainda da ciência. A história da arte, por sua vez, também experimenta um movimento de renovação, que mitiga a preocupação com uma história tradicional, centrada no acúmulo da técnica, ou na descrição por vezes matemática de composições e estilos, para se interrogar acerca de semânticas e intenções políticas condicionantes.¹

Duas referências, dentre tantas, podem ser mencionadas agora. A primeira é alusiva a um texto de Roger Chartier que propõe, de maneira um tanto programática, questões para reflexões e investigações acerca do que na altura denominou de “formas culturais” do “Estado moderno”.² Nessa oportunidade, lembrava que as monarquias medievais e modernas guardavam, apesar de disporem de um rei e sua corte, muitas diferenças. Não apenas as distintas formas de remunerar os serviços dos vassallos (de uma remuneração em terras, ao longo da Idade Média, para uma remuneração monetária, conforme salientara já Marc Bloch), mas também pelo estabelecimento de uma série de dispositivos inéditos que, a partir de finais do século XV, começaram cada vez mais a relevar. Como exemplo, podemos citar a presença do registro escrito como forma de divulgar intenções e registrar processos de deliberação; o desenvolvimento dos arquivos e bibliotecas; a edificação de palácios monumentais; a difusão do selo régio; a recorrência de ciclos de pintura; a construção de galerias decoradas.³ Essas monarquias de Antigo Regime, ainda segundo Chartier, passavam a ter de dispor de uma certa consciência de si e, para além, deviam se mostrar capazes de comunicar sua própria história. Essas novas tecnologias a serviço do poder, das quais a arquitetura e a arte eram essenciais, contribuía para que pudessem reiterar sua legitimidade e representar seu poder – necessidade imperiosa e permanente – seja pela ordem dos discursos, dos signos, ou ainda das cerimônias.⁴

A outra referência, mais recente, é Fernando Bouza, que vem se ocupando com as questões em torno do registro escrito, seus agentes, sua circulação e difusão, sua guarda, em arquivos ou bibliotecas, usos, tipologia, manuscrita ou publicada. Para além dessas preocupações, Bouza tem contribuído para que nos aproximemos mais de algumas relações decorrentes desse universo, por exemplo relações entre a escrita e o poder, entre a escrita e a memória, ou mesmo entre a escrita, entendida como uma tecnologia a favor da legitimação do poder, e a conservação da monarquia católica.⁵

Dispostas essas considerações iniciais, é possível enunciar o propósito mais abrangente deste artigo, que consigna resultados parciais de pesquisa em andamento. Ele se debruça sobre o ambiente intelectual do século XVI para examinar algumas das relações estabelecidas entre a cultura escrita e a produção imagética, duas práticas em plena difusão na Europa dos quinhentos. Para tanto, procura-se analisar as possibilidades e finalidades de escritos produzidos por artistas, exemplificados aqui por textos de Giorgio Vasari e Francisco de Holanda. Não se trata de propor uma narrativa diacrônica acerca do incremento dessas práticas e de seu consumo, mas sim uma análise que perpassasse temas nevrálgicos a elas associados, a exemplo da própria relevância do documento escrito, seja para a sistematização do conhecimento, seja para a viabilidade das “cadeias de papel”, indispensáveis para a governação.⁶

Outro tema de interesse é o da metamorfose dos artífices, vinculados em geral às corporações de origem medieval, em artistas, figuras com contornos melhor delineados, por vezes dotadas de identidade bem definida. Ainda nesse sentido, é preciso refletir sobre a posição dos artistas nas cortes e suas estratégias de ascensão social, bem como acerca dos dispositivos discursivos disponíveis ou construídos para que pudessem se desvincular dos estigmas decorrentes do trabalho manual, chamados comumente de “defeitos mecânicos”.

Importa ainda refletir, ainda que de modo preliminar, acerca do estatuto da imagem na época moderna, sua autonomia e sua perenidade.⁷ No que concerne exatamente às relações entre escrita e imagem, verifica-se por exemplo que há pintores que escrevem tratados, mas não há tratadistas que pintam. Se essa hierarquia – que indica certa subordinação da imagem à escrita, ou de modo mais preciso, da prevalência do pintar sobre o escrever – é verdadeira, então será preciso, em trabalhos futuros, fixar alguns limites enfrentados por pintores e deslindar os benefícios advindos da expansão de seu ofício. Noutros termos: eles pintavam por que pretendiam, no limite, ascender de modo a exercer cargos políticos? Vasari, pintor, tornou-se escritor e terminou político; Rubens, pintor, foi uma espécie de diplomata. Enfim, é algo a ponderar.

Para organização textual, o artigo foi seccionado em três partes. A primeira se destina a discutir o conceito de cultura material na primeira modernidade, já que tanto a escrita como a pintura poderiam ser tipificadas desse modo. A segunda enfrenta a questão dos diálogos possíveis (e necessários) entre o pintar e o escrever, tema fundamental para esse trabalho. A última seção alcança um exemplo de trajetória, o do pintor luso Francisco de Holanda, para discutir e, em alguma medida, demonstrar algumas hipóteses elencadas ao longo do artigo.

Uma valorização da cultura material na primeira modernidade. Mas o que é isso, afinal?

Parece imprescindível, e ao mesmo tempo sem contundente novidade, ressaltar um incremento e valorização da cultura material no período moderno. De toda forma, o exato sentido e substância que esse conceito aporta parece simultaneamente tão óbvio quanto vago. Embora difícil de precisar, a noção de cultura material é anacrônica ao período tratado neste artigo, já que suas origens parecem ter se delineado progressivamente a partir da segunda metade do século XIX. Tal movimento de valorização ganharia impulso no início do XX com as considerações propostas pelos *Annales* de Marc Bloch e Lucien Febvre.

Debruçando-se sobre o medievo, esses historiadores levantaram uma série de questões que expunham lacunas deixadas por uma sociedade essencialmente camponesa e uma nobreza de armas em grande parte também iletrada. Sem uma profusão de registros escritos, os vestígios de objetos diversos é que permitirão uma aproximação àquela realidade. Será, assim, considerando e classificando a pluralidade de testemunhos materiais como documentos que Bloch conferirá voz a esses camponeses, ou a esses “mudos da história”, como os chamou.⁸

Em contrapartida, na modernidade, para além dos vestígios de objetos, as pesquisas se beneficiam com documentos propriamente escritos, sejam manuscritos ou publicados. As explicações para esse processo são múltiplas e não excludentes. De antemão, vale referir uma espécie de explosão das letras. Em geral, as letras se associavam com o poder, com a política, o direito, o conhecimento. A nobreza se transformava; a partir de meados do século XVI, percebe-se a sua curialização, uma vez que assumia cargos palacianos, envolvendo-se na governação das repúblicas e monarquias para os quais a escrita era essencial. A imprensa de Gutenberg modificava os padrões de escrita e os parâmetros e escalas de sua circulação e difusão.⁹

Nesse ponto, poderia se ponderar uma enorme vantagem dos modernos sobre os medievais, ainda que a proposição possa parecer um tanto esquemática: os modernos não são “mudos”; pelo contrário, eles irão escrever, relatar, legar à posteridade. Irão se preocupar com a sobrevivência de cada detalhe, já que percebiam o tempo como um devorador de vidas.¹⁰

Essa concepção do tempo que tudo ceifa e engole, bem como a percepção do esquecimento que o seu passar é capaz de promover, acaba por se expressar também nas representações imagéticas da época. Nelas, passa a figurar um diálogo com a própria noção da história e de sua escrita. É apoiada sobre as costas de Cronos que a História escreve seus anais, como podemos observar na obra do pintor napolitano Luca Giordano (figura 1).¹¹ Giordano

concebe esta obra nos moldes já delineados por Cesare Ripa no final do quinhentos, em clara referência ao que preconizava a descrição gráfica e teórica da História em seu tratado sobre iconologia. A alegoria da História, encarnada por uma mulher alada, dirige seu olhar para o passado. Apesar das atribulações demonstradas em seu entorno, seu movimento sugere o caminhar para o futuro. Segundo Ripa, a História está sempre acompanhada de Cronos, pois ela é a grande “testemunha dos tempos, mestre da vida, luz da memória e espírito das ações”.¹² Seu testemunho, baseado no tempo (literalmente, no caso da imagem), deve ser escrito com método para que ele não se perca. O Tempo, em sua versão antropomórfica, apresenta traços de maturidade, trazendo consigo a foice que ceifa colheitas, mas também vidas. A própria oposição feita entre o velho devorador e a criança vítima chama atenção para a implacabilidade do Tempo, que não poupa ninguém. A História, que tudo anota, aponta discretamente para um cadáver, talvez em uma sutil advertência de que nada escapa ao seu registro, nem mesmo as adversidades que o *putto*, cobrindo os olhos, protege-se de ver.

Figura 1: *La storia scrive gli annali sul dorso del tempo*. Luca Giordano, 1682.

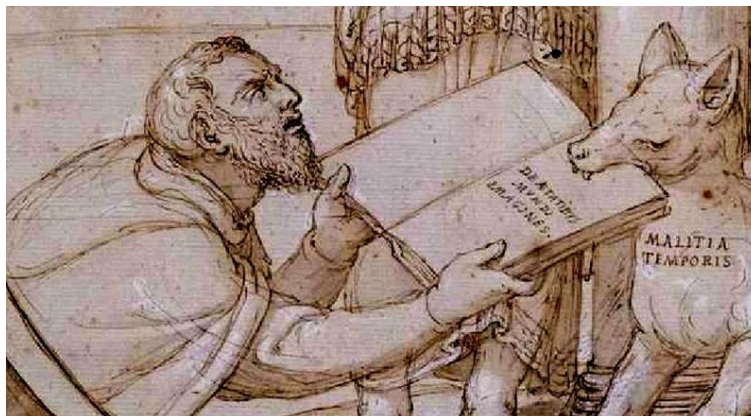


Fonte: Acervo do Musée de Beaux-Arts de Brest Métropole.

De outra maneira, mas ainda na mesma temática, o pintor Francisco de Holanda se retratou entregando sua própria obra para que o tempo, malicioso, devorasse suas páginas (figura 2).¹³ Apesar de a imagem sugerir que nem mesmo os escritos possam estar a salvo da ação inexorável do tempo, os textos prometiam a possibilidade de registrar toda sorte de conhecimento que poderia ser revisitado quando necessário; outra utilidade era a de serem

levados até aqueles que se encontravam distantes; ou, copiados e recopiados quantas vezes necessário; e, evidentemente, legavam seu conteúdo às próximas gerações.

Figura 2: Detalhe com auto-retrato, *De Aetatibus Mundi Imagines*, Francisco de Holanda, 1545.



Fonte: Biblioteca Nacional da Espanha.

Em suma, e sob tais crenças, se ao longo do século XVI houve um incremento da produção escrita, podemos inferir, como é óbvio, que há a formação e o crescimento de um universo de leitores, a ponto de Serge Gruzinski referir um “público internacional de leitores”.¹⁴

Os artistas e as letras: por que escrever?

Se podemos evocar a aparição desse público “com dimensões planetárias”, que tem como pressuposto as descobertas e conquistas, podemos imaginar e quantidade e a diversidade de manuscritos e impressos que corriam pelos mais diversos caminhos.¹⁵ Todos pareciam se pôr a ler e escrever, ao menos em comparação com os séculos precedentes.

Podemos considerar certo consenso historiográfico o fato de que muitos artistas tenham dedicado seu tempo à escrita, uma prática que parece ter se iniciado em meados do século XV e que ganhará vulto nos séculos XVI e XVII. As razões pelas quais os artistas passariam a dividir seu tempo laboral entre a pena e o pincel nos interessa sobremaneira. Que vantagens a cultura escrita poderia lhes oferecer?

Para iniciarmos essa reflexão, é preciso antes pensar sobre a demanda de intelectualização desses artistas e, conseqüentemente, os dispositivos que foram criados para torná-la viável. Isso nos leva as questões que circundavam a conformação do artista, desde a tradição do deus grego Hefesto, que celebrava os artífices e os designava segundo a imagem do demiurgo,¹⁶ ao surgimento desse novo personagem, que irá ganhar papel e importância nas

cortes de reis e príncipes. Desse modo, é necessário se verificar, mesmo que brevemente, os meandros e transições que sofreram as formas de produção artísticas da passagem do medievo para a modernidade.

Recorda-nos Sennett que o desenvolvimento do talento do artífice, até então vinculado às guildas, dependia diretamente da observância e prática de regras instituídas por gerações predecessoras, ou seja, de uma tradição fortemente normatizada e instituída.¹⁷

Ocorre que a produção artística material, pela própria especificidade da *praxis*, perpassa o trabalho físico, executado com as mãos, o que significava algo pouco prestigioso, associado a servos e até escravizados, sendo então “atividade indigna de homens do espírito”.¹⁸ Ronald Raminelli explica que no Portugal do Antigo Regime o ofício manual, ou mais tecnicamente o “defeito mecânico”, constituía um obstáculo à ascensão social a tais indivíduos, de forma que foi necessário esforço para buscar alternativas para este impasse.¹⁹

Na República de Veneza, os artífices irão criar instabilidade nos costumes das corporações, inserindo elementos que formarão estilos personalizados, o que significava romper com a tradição do anonimato e da colaboração entre pares na produção artística. As formas de transmissão do conhecimento passam a ser mistificadas de forma a inviabilizar o acesso do aprendiz à maestria e não ampliar a concorrência que logo se instauraria entre as cortes.²⁰ O mestre se tornará, assim, o detentor dos segredos do ofício, congregando em seus ateliês discípulos que repisavam seu estilo, contribuindo para o crescimento de sua própria aceitação e popularidade.

De acordo com Schnapper, desde a época do *Livro da Arte* de Cennino Cennini, redigido por volta de 1390, pintores e escultores começam a reivindicar uma inserção nas artes liberais,²¹ o que acarretou a configuração de novos hábitos no *métier* artístico. Impulsionados por essa nova perspectiva, o autor aponta que uma vasta literatura sobre artistas, suas obras e suas práticas do fazer ganharam espaço principalmente após a difusão da obra *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione.²²

Tratando sobre as cortes, Castiglione, em determinada altura, irá relacionar a “máquina do mundo” a uma pintura forjada por Deus, não deixando de observar que, tanto a pintura quanto a escultura, fundam-se no princípio do desenho e que requerem um vasto conhecimento e sabedoria daquele que o produz. No mais, Castiglione congrega a pintura às artes liberais, como a música e a oratória, atribuindo-as “merecedoras de louvor”, indicando os pintores Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e Andrea Mantegna tão “excelentíssimos” como Marchetto Cara, o reconhecido músico, ou Isócrates, Lísias e Ésquines, os oradores.²³

Nessa altura, é fundamental apontar o princípio do *disegno*, conceito chave que trata da concepção mental do trabalho artístico a ser realizado. A partir de uma matriz filosófica de cunho neoplatônico, funcionando como uma espécie de fase preparatória, mas ao mesmo tempo basilar e estrutural para o resultado final da obra, o *disegno* era aquilo que preconizava uma primeira aproximação do artista com o trabalho intelectual, unindo a sua mente e mão. Os desenhos e esboços de estudos seriam reflexos da complexa construção mental prévia produzida pelo engenho e pela imaginação dos artistas sobre a obra final, que não só permitiam entrever todo o conhecimento e manejo de uma iconografia a serviço de sua encomenda, mas também especular sobre formas tridimensionais, noções de espaço, estruturas matemáticas da composição, cores, entre outras questões formais. De certa maneira, os desenhos buscavam também evidenciar traços de individualidade dos artistas.²⁴

O *disegno*, nessa perspectiva, poderia funcionar como um mecanismo discursivo eficaz para afastar do ofício do pintor um pressuposto “defeito mecânico”, já que sua atividade primeira e mais importante consistiria, no limite, em trabalho intelectual que deveria apenas ser materializado com as mãos. Noutros termos, o *disegno* poderia funcionar como um dispositivo que viabilizasse a ascensão social do artista. *A priori*, o grande saber escrito por mão e pena não deveria distar da grande obra pintada por mão e pincel.

Em Florença, então sob os conselhos de Giorgio Vasari, Cosimo I de Medici irá inaugurar em 1563 a *Accademia delle Arti del Disegno*, possibilitando uma nova ordem social para os artistas no século XVI, aproximando-os reconhecidamente dos doutos.²⁵ Para Cosimo, a nova *Accademia* significava um instrumento de legitimação que lhe conferia certo controle e chancela sobre a produção artística que se elaborava e desenvolvia em seus domínios. O ambiente da *Accademia* ocasionava uma forte circulação e encontro de seus artistas tributários, agora intitulados acadêmicos, com personalidades eminentes e prestigiosas de diferentes cortes, o que suscitou seu rápido crescimento em notoriedade e importância política, extrapolando os limites do Ducado da Toscana.²⁶ É importante aqui pontuar, conforme assinala Fernand Braudel, o fenômeno de uma ‘irradiação italiana’ para além da península itálica, que parece ganhar impulso após a crise provocada pelo esgotamento de recursos das guerras da Itália, em especial nas regiões de Florença e Roma. Assim, para Braudel, a dispersão de mestres pensadores e artistas italianos impactará diretamente na difusão das ideias que se produziam na península naquele momento, de modo que esses ‘italianos exportadores de cultura’ passaram a empreender viagens pelos mais variados motivos, alcançando diferentes destinos e cortes da Europa.²⁷

Outros indícios da importância que a intelectualização, e por consequência que a escrita assumiu para os artistas, podem ser encontrados na biografia de Leon Battista Alberti, em *Vidas dos Artistas*, compostas por Giorgio Vasari. Autor dos tratados *De Pictura*, *De Statua* e *De Re Aedificatoria*, Alberti é reputado por ser o primeiro a estruturar tratados nos moldes que seriam largamente repisados por outros artistas no período moderno. Tal reconhecimento de primazia já lhe era tributado nas páginas da primeira publicação do texto de Vasari, em 1550, em que o pintor florentino exalta o caráter intelectual de Alberti, declarando que este “deixou livros escritos de tal maneira que [...] é crença geral (tamanho é a força de seus escritos para os doutos) que ele superou todos os que o superaram na prática”,²⁸ ou seja, como artista, como alguém que trabalha com as mãos. Para Vasari, parece evidente a importância do aspecto erudito e intelectual na transformação do lugar social do artista, pelo que prossegue justificando a necessidade do ato de escrever, pois:

Assim se vê, realmente, que, entre todas as coisas que dão fama e reputação, *são os escritos que têm mais força e vida*, visto que os livros podem ser facilmente levados a todo lugar, e em todo lugar se lhes dá fé [...]. Desse modo, qualquer país pode conhecer o valor do engenho e as belas virtudes dos outros, muito mais do que por meio das obras manuais, que raras vezes podem sair do lugar onde foram postas.²⁹

A facilidade de circulação dos escritos pelas mãos dos mais diversos agentes também favorecia a fluência e a difusão das ideias para as mais diferentes regiões. Como nos afirma Braudel, é necessário estar atento a bens e agentes de toda sorte, chamando-nos atenção em especial para artistas ou mesmo simples comerciantes e viajantes, tantas vezes diminuídos em importância, mas personagens fundamentais, porque fomentam o deslocamento de coisas.³⁰ Assim, os escritos de artistas, tal como tantos outros textos, corriam com facilidade embaixo dos braços dos que se punham em movimento em múltiplas direções. Além do mais, depois de redigidos, os textos poderiam ser impressos ou até mesmo copiados por muitas mãos, o que a ‘verdadeira’ obra de arte não permitia.

Mas, afinal, por que exaltar e afirmar de maneira formal, escrita, a intelectualidade sofisticada desenvolvida por esses artistas que sucediam em alcançar uma circularidade de suas ideias e obras? Sem incorrer em reducionismos, podemos inferir interesses políticos e sociais de ascensão e protagonismo, em especial nas cortes que se delineavam e solidificavam em diferentes lugares da Europa. Portanto, escrever passava a ser uma estratégia para causar desequilíbrio no *métier* das artes, afastando esses agora artistas dos artífices e artesãos ligados a corporações de ofícios, e aproximando-os dos doutos. No limite, as letras se configuraram em via de acesso a uma possível mobilidade social.

Assim, justificando-se, Vasari afirma que seu intuito sempre fora escrever “a verdade acerca de tantos e divinos engenhos, e sem sombra nem véu, simplesmente trazendo-os à luz, não por esperar ou desejar o título de historiador ou de escritor”; por isso, diz: “minha profissão é pintar e não escrever”.³¹ No entanto, é com uma advertência aos artistas e leitores que ele encerrará suas páginas: “quem quiser ser louvado deverá sempre seguir as pegadas dos melhores [...]. Quem der segmento à história, poderá, com seu honroso trabalho, fazer que o trabalho dos que morreram pareça menos insigne e belo”.³² Noutros termos, segundo Vasari, a capacidade de escrever poderia enaltecer os trabalhos contemporâneos, inclusive o seu próprio, em detrimento dos trabalhos anteriores. Em simultâneo, é preciso preservar a lembrança dos anteriores para que essa relativização permaneça sendo possível.

A circulação de um artista português: Francisco de Holanda, entre Itália e Portugal

Francisco de Holanda, filho do pintor e iluminador português Antônio de Holanda, era sabidamente instruído com boa educação humanística, tendo inclusive estudado em Évora com o reconhecido humanista português André de Resende.³³ Tendo servido como pintor na corte de D. João III e, posteriormente, com menor expressividade, na de D. Sebastião, Holanda pode ser tomado como exemplo de artista douto em circulação em diferentes cortes europeias. Para aperfeiçoar sua educação, fora enviado por D. João III em uma longa viagem por terra até Roma, com um suposto intuito primeiro de registrar graficamente fortificações e outras “antigualhas” encontradas no caminho do pintor.³⁴ Sabe-se ter passado e trocado informações e conhecimentos com outros artistas na península ibérica, onde inclusive teria sido recebido pelo imperador Carlos V; depois, procurou estabelecer interlocução com as cortes de França e Flandres, até finalmente alcançar a península itálica.³⁵

De retorno a Portugal, após a estadia aparentemente profícua em Roma, *Da Pintura Antiga* foi redigida por Francisco de Holanda em 1548 e oferecida ao rei D. João III. Grande parte dessa obra é dedicada à pintura, tratando da invenção, ideia, composição, proporções, simetrias e decoro do artista. Trata-se, portanto, de uma obra que se aproxima de questões técnicas, mas também morais. É significativo também se compreender que para Holanda estão inclusas a escultura e a arquitetura em seu conceito de pintura.³⁶ Afinal, para Holanda, todas essas artes são resultado do Desenho, como ele nomeia, ou do *disegno*, como mais comumente se encontra a referência na documentação e na bibliografia.

Durante os séculos XV e XVI, nas cidades e cortes, é perceptível um crescimento do interesse das letras combinado ao das artes. Para Pamela Long, tal movimento também pode

ser vinculado ao desenvolvimento do comércio e da urbanização que se experimentou no final do medievo. Paralelamente ao incremento da produção e da troca de toda sorte de objetos de diferentes partes do mundo, que se proliferavam não só para mercados locais, mas também para outros tão distantes, podemos observar o crescimento do valor e apreço cultural que tomavam vulto. O patronato de príncipes e nobres, a produção material e o comércio não se provavam atividades contraditórias, mas, ao reverso, apoiavam-se e sustentavam de forma recíproca.³⁷

Assim, nesse contexto, a cultura letrada expandiu-se para além das universidades, em especial com a ascensão de humanistas a cargos de secretariado nas cortes, e com o mecenato de nobres e príncipes que agora passavam a patrocinar pintores, arquitetos e engenheiros que circulavam pelo ambiente cortesão. Logo, aderindo a essa expansão das letras, os artistas também começariam a escrever tratados sobre seus ofícios e habilidades.³⁸

Tantos e tão diversos tratados foram escritos no período moderno, e, apesar de suas diferentes temáticas e peculiaridades, podemos traçar características em comum entre suas páginas. Sejam tratados de arquitetura, mecânica, geometria, anatomia, pintura ou até botânica, podemos perceber a inclusão das ilustrações como parte importante e significativa que não concorre com o texto, mas que o integra e completa, mostrando o quanto de prestígio passaram a ter as imagens nessa cultura.³⁹

Outro importante quesito é a ‘portabilidade’ desses tratados, que independente do assunto, circulavam por diferentes locais, podendo ser carregados, presenteados, vendidos e comprados diversas vezes. Por outro lado, quanto maior a circulação desses escritos, maior também era a apropriação de ideias, de forma que as estruturas e referências, muitas advindas de textos clássicos da antiguidade, eram repisadas de modo que se compromete e mascara a originalidade da autoria da obra.⁴⁰ Assim, é necessário se questionar se a relação original/cópia é determinante sobre essas obras, ou apenas mais uma de suas características. De certa maneira, parece muito mais importante se afirmar em uma estrutura já consagrada e aceita, sublinhando a importância, legitimidade e até mesmo nobreza daquele ofício que se exalta. É nessa senda que Francisco de Holanda irá defender em seu primeiro tratado a sua estimada ‘nobre’ arte do desenho.

Especificamente, *Da Pintura Antiga* – o tratado de Holanda – é composto de dois livros que possuem cada um seus próprios prólogos e encerramentos. Muitas vezes tomados como livros independentes, essas partes foram corriqueiramente nomeadas *Da Pintura Antiga*, tal qual o título maior da obra, e *Diálogos em Roma*. Apesar de possuírem sentido completo, para André González-Garcia há uma unidade entre os dois livros, que se expressa também no

prólogo dos mesmos.⁴¹ Deixando de lado a discussão sobre a veracidade dos *Diálogos em Roma*, já bastante debatida pela historiografia,⁴² o que verdadeiramente nos interessa aqui é que, a partir deles, Holanda nos permite entrever nomes e personagens de que teve notícias (inclusive a famosa correspondência com Michelangelo Buonarroti), ou que estiveram próximos ao pintor e seu suposto, ou mesmo desejado, círculo de amizades e de conhecimentos travados durante sua estada na *Caput Mundi*.

Desnecessário repisar que o círculo de amizades representa a inserção de um indivíduo em uma rede social e, portanto, de clientela, mormente em uma sociedade de Antigo Regime, em que prevalecia o poder de afetos.⁴³ Um nome é, em última instância, um cruzamento de redes sociais, porque muitas hierarquias se cruzam em um indivíduo, detentor de profusos status em simultâneo.⁴⁴ A partir desses cruzamentos, podemos pensar que ao seu redor também se constituem e suportam múltiplas histórias que formam uma trama, que se conectam em diferentes pontos que se articulam com a circulação de agentes, e por consequência, de ideias e coisas.

Nessa senda, podemos pensar na proposta metodológica das histórias conectadas, enunciada por Sanjay Subrahmanyam, que procura oferecer um conjunto de reflexões que auxiliem, sob uma nova perspectiva, possíveis soluções para os problemas enunciados pela história no período moderno. Procurando distanciar-se das comparações, sem objetivar meras aproximações ou contrapontos entre histórias, Subrahmanyam propõe uma articulação, um diálogo que as conecte, reestabelecendo conexões que se perderam com o tempo ou que ainda não foram percebidas.⁴⁵

Sem descurar da questão da mundialização e de suas decorrências, Serge Gruzinski propõe uma história cultural sob a perspectiva das histórias conectadas, privilegiando os movimentos de alternância de escalas e amplitudes, enfatizando macro-questões, para referir ou explicar a monarquia católica e, em simultâneo, o micro. Nesse sentido, o melhor exemplo parece ser o afresco que representa o macaco Ozomatli, de origem pré-hispânica, e a centaura Ocyrhoë, semideusa do paganismo grego, pintado no final do século XVI em Puebla, no México. Gruzinski põe em relação e correlação as aparentes polaridades a todo instante, permitindo que não se perca o horizonte das conexões que os unem, afirmando que o papel do historiador deve ser o de “reestabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais e as histórias culturais desligaram ou esconderam”.⁴⁶

Nesse intuito, ele nos convida a (re)pensar essas histórias múltiplas e, ao mesmo tempo conectadas, em diversas proporções e também direções. Se nos apoiarmos na metodologia aqui

em lide, tomando o texto de Gruzinski como referência necessária, podemos pensar o caso do pintor Francisco de Holanda como um agente que conecta histórias múltiplas, alguém que através de suas andanças interagiu com diferentes personalidades, travou contato com diferentes ideias e coisas, e que, por conseguinte, também colaborou com a circulação daquilo que já trazia e acumulava em sua bagagem.

Muitas vezes classificado como um pintor romanista,⁴⁷ Francisco de Holanda tem por vezes sido estudado a partir de uma visão que o assume como a experiência inusitada de um artista português em Roma. Assim, fazendo eco à crítica de Gruzinski, parece ter sido “preferível falar do Outro em vez de analisar os espaços intermediários nos quais este Outro se encontra e se mescla”.⁴⁸

Certamente não é possível ignorar a forte influência da arte e do pensamento italiano que se depreendem de suas obras pictóricas e escritas após sua estada na península. No entanto, não podemos descartar sua educação humanística em Portugal, nem sequer a cultura artística flamenca, impregnada na formação que recebeu de seu pai;⁴⁹ afinal Portugal estava diretamente implicado nas rotas comerciais com Flandres. Somam-se as notícias da arte espanhola e francesa, que a floravam com a presença de artistas italianos imigrantes que se imiscuíam, e todos os outros nobres, humanistas e pintores de lugares ainda mais distantes. Se a imensidão do mundo corresponde à movimentação dos homens, podemos inferir que o mundo de cada um se expande conforme a sua circulação por novos e diferentes caminhos. Esse “viver entre mundos” parece ser uma característica desses modernos, sem dúvida também compartilhada por esses artistas.⁵⁰

Poderíamos assim, descartando o paradigma de romanista e ressaltando a necessidade de não considerar o caso do pintor como isolado, considerar Holanda um ‘mestiço’ em sua arte, mesclando inúmeras referências e saberes, sem os compartimentar, mas sim os imbricando para formar o todo?

Outra observação de Gruzinski nos é pertinente. O autor chama a atenção para a grande difusão e impacto da cultura europeia nas suas diversas conquistas, convidando-nos, ao mesmo tempo, a perceber o movimento contrário de absorção e repercussão da cultura destas em território europeu. Ainda que tal proposta possa carecer de documentação, pensar o efeito “*en retour*” da presença de Holanda na Itália, ou seja, averiguar não o influxo das ideias e da estética renascentista italiana na obra do pintor, mas sim possíveis aportes do português para o círculo artístico com o qual travou contato, parece ser fulcral para pensar a figura do artista luso como cêntrica, e não marginal.⁵¹ O que poderiam os artistas italianos terem percebido e aprendido

com Francisco de Holanda? Perguntas devem ser postas, ainda que para elas não se tenham respostas no momento.

Considerações finais

Este artigo procurou deslindar possíveis relações entre a produção de imagens e a difusão de uma cultura escrita. Dentre outras questões, procurou identificar que elementos pareciam necessários para que os antigos artífices se desonerassem desse estatuto e se transformassem em artistas. Uma das estratégias de ascensão social passava pela própria especificação habilidosa do que era o trabalho de um artista: longe de alguém subsumido à atividade manual, o artista era alguém que idealizava a arte, a partir de uma filosofia neoplatônica, e projetava suas obras a partir do *disegno*. Essa formulação discursiva que fundamentava intelectualmente o trabalho do artista era condição necessária, mas não suficiente, para afirmação de seu estatuto.

Para além, o artista deveria se aproximar dos doutos. Como na Atenas clássica, deveria se vincular a uma Academia. Na modernidade, as academias eram patrocinadas por príncipes, o que agregava seus membros aos códigos de honra e ao universo do poder. Ser artista era também frequentar a corte e servir ao monarca. Mas o circuito ainda demandava outras exigências: circularidade internacional (Holanda não fez questão de consignar em uma de suas obras as pessoas com as quais se comunicava?) e fazimento de redes de comunicação, em grande medida exequíveis graças à prática epistolar; e ainda a produção de diálogos, tratados de pintura e histórias ou crônicas de pintores.

Não eram tão célebres os escritores que se notabilizaram por serem pintores, por outro lado ganharam mais fama aqueles pintores que escreveram suas obras. Como eles mesmos defendiam, dispunham de maior e mais facilitada circulação. Noutros termos, deviam ter maior capacidade de comunicar. Na prática, escrever passava a ser mais uma das estratégias disponíveis para promover as competências distintivas dos artistas. Com isso, aqueles que escreviam poderiam se afastar não somente dos artífices e artesãos ligados a corporações de ofícios, mas também de outros artistas que não dominavam a produção letrada. No limite, as letras se converteram em um elemento relevante para condicionar os acessos a uma possível mobilidade social, e justo por isso são os escritos que conferem mais força e vida às obras desses artistas.

Da mesma forma que muitos europeus puderam, a partir de experiências empíricas de vivência, americanizar-se, africanizar-se ou até se orientalizar, e levando em consideração que

essas misturas e cruzamentos possuem, para além de uma “bricolagem cultural”, uma dimensão política,⁵² questionamos os esforços discursivos de Holanda de engrandecer a arte em Portugal. Uma mera expressão de sentimento ‘nacional’? Um caso particular, atípico no Portugal dos quinhentos? A perspectiva advinda das “histórias conectadas” não permitiria afirmá-lo.

Parece-nos que as obras, que deveriam ser produzidas de acordo com o entendimento italianizado do pintor sobre o desenho e a pintura, objetivavam legitimar suas ideias de uma arte tão grande quanto era na própria península itálica, buscando uma representatividade do artista no governo aos moldes das cortes principescas com que havia travado contato. Francisco de Holanda, mais um dos muitos artistas que circularam pela Europa do Renascimento, não é uma exceção nem mesmo enquanto português em terras italianas; afinal, os portugueses pareciam se espalhar por todo o mundo, mesmo fora de seu império.

Notas

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e o anacronismo das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, pp. 9-71.

² CHARTIER, Roger. “Construção do Estado moderno e formas culturais. Perspectivas e questões”, in CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª Ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002, p. 215-229.

³ Ibidem, pp. 219-220.

⁴ Ibidem, p. 225.

⁵ Dentre outras possibilidades, conferir: BOUZA, Fernando. *Del Escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid: Akal, 2018.

⁶ ELLIOTT, J. H. “A Espanha e a América nos Séculos XVI e XVII” in BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina Colonial, Vol I*. 2ª Ed. 2ª Reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2004, p. 287 e seguintes.

⁷ BURKE, Peter. “Como interrogar a los testimonios visuales”, in PALOS, Joan Lluís (org.). *La historia imaginada. Construcciones del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: CEEH, 2008, pp. 29-40.

⁸ BUCAILLE, Richard e PESEZ, Jean-Marie. “Cultura Material”, in RUGGIERO, Romano. (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Vol 16. Homo-Domesticção. Cultura Material. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, pp. 11-16; conferir ainda BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, pp.78-81.

⁹ BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. São Paulo: Edusp, 2018, passim.

¹⁰ LE GOFF, Jacques. “O tempo de trabalho na ‘crise’ do século XIV: do tempo medieval ao tempo moderno”, in LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1993, pp. 61-74.

¹¹ “*La storia scrive gli annali sul dorso del tempo*”, de Luca Giordano. Óleo sobre tela, 1682. Acervo do Musée de Beaux-Arts de Brest Métropole. A tela e seu tema podem ter sido sugeridos por Alessandro Segni, secretário da Accademia della Crusca, instituição dedicada a linguística e a filologia, fundada no século XVI em Florença.

¹² RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: Matteo Florimi, 1613, pp. 360-361. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=kKVGAAAACAAJ&rdid=book-kKVGAAAACAAJ&rdot=1>. A citação conforme o original: “l’Historia [...] testimonia de i tempi, maestra della vita, luce della memoria, e spirito dell’attioni”. Livre tradução.

¹³ Detalhe de auto-retrato, de Francisco de Holanda, in *De Aetatibus Mundi Imagines*, 1545, acervo da Biblioteca Nacional da Espanha, Madri.

- ¹⁴ GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a "história cultural" no novo milênio, in *Estud. av.* [online]. 2003, vol.17, n. 49, pp. 321-342, especialmente p. 326.
- ¹⁵ Idem.
- ¹⁶ Demiurgo, da origem grega *demiourgos*, aqui se trata do artesão comum que produz para o povo, para o público. Podemos ainda lembrar a recuperação de uma antiga noção pelos humanistas do Renascimento, a do artesão divino de Platão, em que o demiurgo é aquele que manipula a matéria, organizando o caos, criando e moldando as formas do plano inteligível, fazendo-as tangíveis no plano sensível. Durante o renascimento, essa noção pagã foi incorporada pelos católicos neoplatônicos, ao empregarem o exemplo bíblico do Velho Testamento, de Deus como uma espécie escultor – moldando Adão do barro – e dessa forma, para diferenciar o artesão do artista. Assim, este último poderia ser considerado um Deus na Terra, o Deus *artifex*.
- ¹⁷ SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 32.
- ¹⁸ FERRO, Sérgio. *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 9.
- ¹⁹ RAMINELLI, Ronald. “Da controversa nobilitação de índios e pretos, 1630-1730”, in FRAGOSO, João & GOUVÊA, Fátima (orgs.). *O Brasil Colonial. Vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, pp. 501-542, especialmente pp. 503-504.
- ²⁰ NICHOLS, Tom. *Renaissance Art in Venice: from tradition to individualism*. London: Laurence King Publishing, 2016, p. 6.
- ²¹ O tratado de Cennino Cennini, pintor da região da Toscana, tratava de conselhos e instruções sobre o que se compreendia por arte, buscando aproximá-la das artes liberais, nomeadamente a dialética, gramática, retórica, aritmética, astronomia, geometria e a música. CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza, 2019[1437], passim.
- ²² SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 2004, pp. 114-155.
- ²³ CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1527], p. 58.
- ²⁴ NICHOLS, op. cit., pp. 6-7; conferir ainda BYINGTON, Elisa. “A perfeita regra da arte: regra, ordem, medida, desenho e maneira”, in BYINGTON, Elisa (org.). *Giorgio Vasari: a invenção do artista moderno: 500 anos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2012, p. 147.
- ²⁵ BYINGTON, op. cit., p. 8.
- ²⁶ De fato, a notoriedade da *Accademia* tornou-a celeremente popular, alcançando Felipe II de Espanha, quem teria quisto submeter os projetos arquitetônicos do El Escorial à apreciação de seus acadêmicos. BYINGTON, op. cit., p. 164.
- ²⁷ BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 84-85.
- ²⁸ VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1550], pp. 288 e 289.
- ²⁹ VASARI, op. cit., p. 289, grifos meus.
- ³⁰ BRAUDEL, op. cit., p. 80.
- ³¹ VASARI, op. cit., p. 741.
- ³² Ibidem, p. 742.
- ³³ DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Francisco de Holanda et Le Greco: coïncidences et divergences”, in HADJINICOLAOU, Nicos & IOANNOU, Panayotis K. (org.). *Perceptions of El Greco in 2014*. Athens: Benaki Museum, 2019, p. 406.
- ³⁴ FONSECA, Raphael. “Introdução”, in HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Campinas: Editora Unicamp, 2013 [1549], pp. 18-19.
- ³⁵ Idem.
- ³⁶ ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 28.
- ³⁷ LONG, Pamela O. “Objects of Art/Objects of Nature: visual representation and the investigation of nature”, in SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula (org.). *Merchants and Marvels: commerce, science, and art in early modern Europe*. London: Routledge, 2002, pp. 64 e 68.
- ³⁸ LONG, op. cit., pp. 64-65.
- ³⁹ Pamela Long analisa em seu texto *Objects of Art/Objects of Nature* quatro tratados de naturezas diversas, de forma que é possível observar e pontuar similitudes (com destaque para a relação texto e imagem) e divergências entre as obras. LONG, op. cit., passim.
- ⁴⁰ LONG, op. cit., p. 79.
- ⁴¹ GONZÁLEZ-GARCIA, Angel. “Introdução”, in HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983 [1548], pp. XXXI-XXXII
- ⁴² Por falta de documentação que comprove que Francisco de Holanda tenha estado de fato com as personalidades que indica em seus Diálogos em Roma, muitos autores põem em dúvida a autenticidade e veracidade dos mesmos.
- ⁴³ CARDIM, Pedro. *O Poder dos Afectos. Ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (tese de doutoramento), 2000, pp. 56-62.

- ⁴⁴ GINZBURG, Carlo. “O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico”, in GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991, pp. 172-174.
- ⁴⁵ SUBRAHMANYAM, Sanjay. “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”, in *Modern Asian Studies*, Vol. 31, No. 3, Special Issue: *The Eurasian Context of the Early Modern History of Mainland South East Asia, 1400-1800*. (Jul., 1997), p. 736.
- ⁴⁶ GRUZINSKI, op. cit., p. 323.
- ⁴⁷ Dito de alguns pintores que compunham obras a moda romana ou italiana.
- ⁴⁸ GRUZINSKI, op. cit., p. 323.
- ⁴⁹ FONSECA, op. cit., p. 19.
- ⁵⁰ GRUZINSKI, op. cit., p. 332.
- ⁵¹ GRUZINSKI, op. cit., p. 325.
- ⁵² GRUZINSKI, op. cit., p. 339.

Referências

- ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. São Paulo: Edusp, 2018.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOUZA, Fernando. De Escribano a la biblioteca. *La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid: Akal, 2018.
- BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUCAILLE, Richard e PESEZ, Jean-Marie. “Cultura Material” in RUGGIERO, Romano. (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Vol 16. Homo-Domesticação. Cultura Material. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, pp. 11-16.
- BURKE, Peter. “Como interrogar a los testimonios visuales”, in PALOS, Joan Lluís (org.). *La historia imaginada. Construcciones del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: CEEH, 2008, pp. 29-40.
- BYINGTON, Elisa. “A perfeita regra da arte: regra, ordem, medida, desenho e maneira”, in BYINGTON, Elisa (org.). *Giorgio Vasari: a invenção do artista moderno: 500 anos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2012.
- CARDIM, Pedro. *O Poder dos Afectos. Ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (tese de doutoramento), 2000.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1527].
- CENNINI, Cennino. *Il libro dell’arte*. Vicenza: Neri Pozza, 2019 [1437].

CHARTIER, Roger. “Construção do Estado moderno e formas culturais. Perspectivas e questões”, in CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª Ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002, p. 215-229.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. “Francisco de Holanda et Le Greco: coïncidences et divergences”, in HADJINICOLAOU, Nicos & IOANNOU, Panayotis K. (org.). *Perceptions of El Greco in 2014*. Athens: Benaki Museum, 2019, pp. 403-422.

FERRO, Sérgio. *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez*. São Paulo: Editora 34, 2015.

GINZBURG, Carlo. “O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico”. In GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991, pp. 172-174.

GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a "história cultural" no novo milênio. In *Estud. av.* [online]. 2003, vol.17, n. 49.

HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983 [1548].

HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Campinas: Editora Unicamp, 2013 [1549].

LE GOFF, Jacques. “O tempo de trabalho na ‘crise’ do século XIV: do tempo medieval ao tempo moderno”, in LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1993, pp. 61-74.

LONG, Pamela O. Objects of Art/Objects of Nature: visual representation and the investigation of nature. In SMITH, Pamela H. & FINDLEN, Paula (org.). *Merchants and Marvels: commerce, science, and art in early modern Europe*. London: Routledge, 2002, pp. 63-82.

NICHOLS, Tom. *Renaissance Art in Venice: from tradition to individualism*. London: Laurence King Publishing, 2016.

RAMINELLI, Ronald. “Da controversa nobilitação de índios e pretos, 1630-1730”. In FRAGOSO, João & GOUVÊA, Fátima (orgs.). *O Brasil Colonial*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: Matteo Florimi, 1613.

SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 2004.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”. In *Modern Asian Studies*, Vol. 31, No. 3, Special Issue: The Eurasian Context of the Early Modern History of Mainland South East Asia, 1400-1800. (Jul., 1997).

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1550].