UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

A Ciência Pictórica na Europa: 1430 – 1530
Iconopoiese e Ensino, Confluência e Singularidade
Vol. I

Vasco Nuno Figueiredo de Medeiros

Orientador: Professor Doutor Fernando Jorge Grilo
Co-orientador: Professor Doutor Henrique José Sampaio Soares de Sousa Leitão

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de História, na especialidade de História da Arte

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

A Ciência Pictórica na Europa: 1430 – 1530
Iconopoiese e Ensino, Confluência e Singularidade
Vol. I

Vasco Nuno Figueiredo de Medeiros

Orientador: Professor Doutor Fernando Jorge Grilo
Co-orientador: Professor Doutor Henrique José Sampaio Soares de Sousa Leitão

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de História, na especialidade de História da Arte

Júri:

Presidente: Doutor Hermenegildo Fernandes, Professor Associado e Director da Área de História, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Fernando Marias Franco, Professor Catedrático, Facultad de Filosofia y Letras da Universidad Autónoma de Madrid;
- Doutor António Sánchez Martinez, Professor Ayudante Doctor, Facultad de Filosofia y Letras da Universidad Autónoma de Madrid;
- Doutor Ricardo Jorge Nunes da Silva, Professor Adjunto, Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- Doutor Vítor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão, Professor Catedrático, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutor Luís Filipe de Sousa Barreto, Professor Catedrático, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutor Fernando Jorge Artur Grilo, Professor Auxiliar, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientador;

2020

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS ..... **I**

RESUMO ..... **II**

PALAVRAS-CHAVE ..... **II**

ABSTRACT ..... **III**

KEY-WORDS ..... **III**

INTRODUÇÃO GERAL **1**

1. Área científica. Método. **1**

2. Objecto **4**

3. Ponto da situação **6**

4. Objectivos e estrutura **12**

1. INTRODUÇÃO E EXPOSIÇÃO DO PROBLEMA **15**

2. SCIENTIA PICTÓRICA I: DO ARTESÃO AO *ARTIFEX POLYTECHNES* **25**

2.1. Cennino Cennini: um moderno ou um tradicionalista? **36**

2.2. O Paradigma Vitruviano: do *Artifex ao Artifex Polytechnes* **44**

2.3. Leon Battista Alberti: *Doctus Artifex* **55**

2.3.1. O *De Pictura:* A ciência enquanto alavanca estatutária **64**

2.3.2. O *De Pictura* e os primórdios da *Scientia Pictórica* **71**

2.4. Jan Van Eyck: Pintor, *Varlet de Chambre* e Diplomata **83**

2.5. Lorenzo Ghiberti: *I Commentarii* **93**

2.5.1. Ghiberti e a recepção da arte *Ultramontani* **99**

2.6. Leonardo da Vinci: entre Vitrúvio e Copérnico **111**

2.6.1. Entre o *Doctus Artifex* e o *Uomo Universale* **120**

2.6.2. O *Trattato della Pittura*: fortuna histórica **133**

2.6.3. O *Trattato della Pittura* e a *Scientia Pictórica* **144**

2.7. Excurso: *A Filosofia das Formas Simbólicas* **153**

2.7.1. A Ciência Pictórica como forma simbólica: *Iconopoeise* e afirmação estatutária **163**

2.8. Sumário **172**

3. SCIENTIA PICTÓRICA II: O *MEDIUM* EYCKIANO – MITOS E REALIDADES **173**

3.1. Jan Van Eyck: génese e apogeu da óptica pictórica **182**

3.1.1. O misterioso *medium* Eyckiano **192**

3.2. A técnica do óleo e o mito Vasariano 198

3.2.1. Do mito Vasariano à *Scientia Pictórica* 207

3.2.2. Evidências históricas por detrás do mito 217

3.2.3. Antonello da Messina e Petrus Christus 224

3.2.4. Giovanni Bellini: entre *Pathos* e *Eros* 233

3.2.5. Giovanni Bellini e a génese da *Maniera Moderna* 244

3.3. Sumário 250

4. SCIENTIA PICTÓRICA III: ENTRE A FILOSOFIA ÓPTICA E A TEORIA DAS CORES 253

4.1. A *Scientia Pictórica* enquanto *Filosofema* 260

4.2. Nicolau de Cusa: um filósofo entre o atavismo e a modernidade 267

4.2.1. Entre a experimentação e a arte do seu tempo 274

4.2.2. A doutrina da *Vivo Imago* e os fundamentos filosóficos da óptica pictórica flamenga 281

4.3. Entre *Práxis* e Filosofia: a prática pictórica flamenga e o novo *humanismo óptico* ……296

4.3.1. O retrato enquanto símbolo de vanguarda social 308

4.4. Teoria artística em Itália I: de Cennino Cennini a Alberti 318

4.5. Teoria artística em Itália II: de Alberti a Leonardo 332

4.6. Sumário 345

5. SCIENTIA PICTÓRICA IV: FORMULAÇÃO MATEMÁTICA DO ESPAÇO PICTÓRICO, TRATADÍSTICA E ENSINO 347

5.1. Das subculturas matemáticas à ciência perspéctica 358

5.2. Da tratadística ao ensino presencial da perspectiva 371

5.3. Das Corporações à Academia 383

5.4. A óptica e as máquinas de desenhar 390

5.5. Excurso: Correntes Cruzadas 401

5.5.1. Das *Trading Zones* à ciência moderna 408

5.6. Sumário 417

6. SCIENTIA PICTÓRICA V: DECLÍNIO, MANEIRISMO E DEBATE HISTORICISTA 419

6.1. Circunscrição historicista de «*Renascimento*» e perpetuidade modelar. 429

6.2. Faut-il Vraiment Découper L'histoire en Tranches? 434

6.3. Centros e periferias cronológico-geográficas: novas proposições 439

6.4. Sumário 446

7. SCIENTIA PICTÓRICA VI: A SCIENTIA PICTÓRICA EM PORTUGAL ……449

7.1. *Problèmes des Primitifs Portugais?* 458

7.1.1. De Jan Van Eyck a Sousa Viterbo: evidências de um paradoxo..... 469

7.2. O estatuto dos pintores em Portugal: do reinado de D. Afonso V a D. Sebastião 480

7.2.1. O *Artifex Polytechnes* e os descobrimentos..... 487

7.2.2. O Cardeal D. Henrique e o reconhecimento estatutário dos artistas ……492

7.3. Fundamentos filosóficos da óptica pictórica em Portugal 497

7.3.1. A continuidade epistémica da «Escola Portuguesa» 505

7.4. A perspectiva pictórica em Portugal: primórdios e problemáticas 511

7.4.1. A perspectiva pictórica nos diversos núcleos oficinais..... 518

7.5. Sumário..... 527

8. CONCLUSÃO 529

9. BIBLIOGRAFIA..... 549

AGRADECIMENTOS

A formulação de uma tese, compreendida em todas as suas dimensões, i.e., no plano heurístico, no plano da investigação, e no penoso processo da sua escrita, implica quase sempre uma elevada dose de auto-sacrifício. Dir-se-ia mesmo que de um ponto de vista formal, a sua prossecução constitui um pleno exercício de domínio das complexas pulsões que nos caracterizam enquanto indivíduos. No entanto, enquanto registo perene de um momento intelectual vivenciado, a mesma exige uma ampla plenitude de forças para a sua concretização. Neste plano concreto, coabitam assim dois conferentes de força e incentivo totalmente distintos, mas cooperantes entre si: um plano intelectual composto por elementos estruturais, que em conjunto, contribuem para a edificação da tese; um plano vivencial composto por elementos colaborativos, que toleram, auxiliam e/ou incentivam o seu andamento. Assim sendo, no primeiro grupo perfila-se claramente a força sempre inspirador e amiga de três nomes, sem os quais a presente tese nunca teria assumido a presente forma. Falamos claramente dos Professores Vítor Serrão, Fernando Grilo e Henrique Leitão, de quem emanou a força seminal e entusiástica capaz de contrariar todas as dificuldades que se impuseram, e que considero genuinamente enquanto mestres e amigos. Aos três formulo pessoalmente os meus mais sinceros agradecimentos e eterna dívida. No plano vivencial, existem claramente dois grupos que se destacam: a família e um vasto grupo composto por amigos e colegas. No plano familiar nunca serão suficientes os agradecimentos pela tolerância, paciência e capacidade de incentivo manifestadas ao longo destes últimos anos. Pelo amor e força transmitida, um abraço sentido à Sofia, ao Frederico, ao Eduardo, e aos meus pais, José e Lubélia, todos, inspiração perene da minha vida. Por último, e no plano das instituições, dos amigos e colegas, um agradecimento especial ao Artis e à sua direcção, assim como, a todos os colegas do ICLP, que com uma infindável tolerância, suportaram a presença indiscreta deste escriba na sala de professores. Um abraço especial ao António Avelar pela amizade de sempre, assim como aos restantes colegas e amigos pela força, entusiasmo, companhia e ajuda. Por último, um agradecimento especial a todos os músicos que mitigaram o cansaço e o desespero: Gustav Mahler, Dmitri Shostakovich, Keith Jarret, Ryuichi Sakamoto, Thom Yorke, Kiko Mori, Brendan Perry, Tigran Hamasyan, Brad Mehldau, Robert Glasper entre muitos outros. A todos os demais não mencionados nesta breve lista, mas cujo empenho foi igualmente importante – o meu sincero agradecimento.

RESUMO

Em 1435, Leon Battista Alberti, publicou o tratado *De Pictura*, onde introduziu uma nova e paradigmática dimensão modelar do artista enquanto homem de cultura e de ciência, inaugurando desta forma a génese de um criador muito mais próximo do arquétipo do cientista do que do tradicional artesão. As raízes estruturais desse modelar artista, educado tanto quanto possível em todas as artes liberais, mas fundamentalmente na matemática e na geometria, contaminará doravante todo o discurso tratadístico. Lorenzo Ghiberti, em 1447, proclamará nos seus *Commentarii*, a escultura e a pintura, como "*scientia di più discipline"*, preconizando aos seus cultores o domínio de todas as artes liberais, de entre as quais destaca a perspectiva, a geometria, a anatomia e a aritmética. No mesmo sentido, Leonardo advertirá aos leitores do seu *Trattato della Pittura*, "*Nom mi legga, chi non è matemático*", contribuindo para uma progressiva matematização da realidade pictórica. Nascerá desta forma uma disciplina complexa e multidisciplinar designada como *Scientia Pictórica*. Este inovador paradigma epistemológico será responsável pela introdução no universo dialectal e tradicional do ensino das artes de uma renovada e óbvia problemática, i.e., uma necessidade extrema de reformular os espaços de laboração e os processos de ensino e instrução, transpondo-os de um receituário exclusivamente artesanal, para uma complexidade teórica e polímata. O seu objectivo último será a demanda de uma absoluta *mimésis gnosiológica* da natureza. Ao longo deste estudo, mostrar-se-á como esta *Scientia* nasceu precisamente da concatenação de dois discursos visuais distintos: por um lado, através da meticulosa mimésis setentrional, composta por inúmeros fragmentos ópticos e especulares do quotidiano, sistematicamente compostos num simulacro de universo espacial implausível; por outro, através do meridional conceito espácio-temporal matemático e unitário que a *intersegazione della piramide visiva* Albertiana inaugurou. Esta tese procura assim reinterpretar o debate histórico sobre o estatuto científico da pintura, procedendo-se para o efeito a uma reorganização e reinterpretação teórica no âmbito estrutural das revoluções científicas, aferindo para tal os inconfundíveis traços identitários que uma *Iconopoiesis* de marcado pendor cientificante induz, i.e., ópticos e matemáticos. Mostrar-se-á como a *Scientia Pictórica* será indutora de uma alteração definitiva dos padrões gremiais instituídos, promovendo a elevação estatutária dos artistas e contribuindo inegavelmente para a configuração processual de um identitário «fazer» artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Renascimento, Pintura, Ciência, Perspectiva, Matemática, Óptica, Ensino, Filosofia, Teoria da Arte.

ABSTRACT

In 1435, Leon Battista Alberti published the treatise *De Pictura*, in which he introduced a new and paradigmatic dimension to the model of an artist as a man of culture and science, thus giving rise to an idea of the creator that is much closer to the archetype of the scientist than of the traditional artisan. The structural roots of this model artist, educated as much as possible in all the liberal arts, but fundamentally in mathematics and geometry, was henceforth to infiltrate the whole discourse of the treatise. Lorenzo Ghiberti, in his *Commentarii*, was in 1447 to proclaim that sculpture and painting, as "*scientia di più discipline"*, called for their disciples to master all the liberal arts, and in particular perspective, geometry, anatomy and arithmetic. In the same way, Leonardo was to warn readers of his *Trattato della Pittura* that "*Nom mi legga, chi non è matemático*", thus contributing to the progressive mathematisation of pictorial reality. In this way a complex and multifacted discipline was to emerge, designated *Scientia Pictórica*, that was a genuine epistemological paradigm, introducing into the dialectical and traditional world of the teaching of the arts new and obvious problems, i.e. an acute need to reformulate working spaces and the processes of teaching and instruction, turning them from an exclusively artisanal set of prescriptions into a theoretical and polymathic complexity, with a view to an absolute *gnoseological mimésis* of nature. In this study, it will be shown how this *Scientia* was born precisely from the concatenation of two distinct visual discourses: on one hand, the meticulous northern mimésis, composed of innumerable optical and mirror fragments of the everyday, meticulously composed in a simulacrum of an implausible spacial universe; on the other, the southern concept of mathematical and unitary space-time that was ushered in by the Albertian *intersegazione della piramide visiva*. This thesis seeks to reinterpret the historical debate about the scientific status of painting by means of a reorganisation and theoretical reinterpretation of the structural ambit of scientific revolutions gauging in the process the unmistakeable traces of identity that are induced by an *Iconopoiesis* with a marked scientising tendency, i.e. optics and mathematics. It will be shown how *Scientia Pictórica* was to have a direct impact on the theoretical and practical diffusion, prompting a definitive change in established professional patterns, promoting the elevation of artists' status and undeniably contributing to the procedural configuration of identity-shaping artistic "doing".

KEY-WORDS

Renaissance, Painting, Science, Perspective, Mathematics, Optics, Education, Philosophy, Art theory.

Aos meus Pais pelo princípio

À Sophia pelo sempre eterno presente

Ao Frederico e Eduardo pelo promissor futuro

«A Natureza; fiel e completa!» Como pode ele chegar a isso?
Quando é que alguma vez se conseguiu *liquidar* a natureza numa imagem?
A minha ínfima parcela do mundo é uma coisa infinita!
Dele só pinta aquilo que lhe agrada.
E o que é que lhe agrada? Aquilo que *sabe* pintar![1]

[1] (Nietzsche, A Gaia Ciência, 2000, p. 31)

Figura 1 - Vinci, Leonardo da. (c. 1516). *Alegoria com Lobo e Águia*. Sanguínea sobre papel. 17 x 28 cm. Royal Library, Windsor Castle, Windsor.

> Ceux qui sont férus de pratique sans posséder la science, sont comme le pilote qui s'embarquerait sans timon ni boussole, et ne saurait jamais avec certitude où il va. La pratique doit toujours être basée sur une solide connaissance de la théorie, à qui la perspective sert de guide et de porte ; et sans elle rien ne peut être bien fait, en aucun genre de peinture[2]

[2] (Vinci, Les Carnets de Leonard de Vinci, 1942a, p. 282)

INTRODUÇÃO GERAL

1. Área científica. Método.

A presente tese enquadra-se na intersecção de duas áreas científicas aparentemente autónomas, paralelas e relevantemente dessincronizadas na sua génese, i.e., a história da arte e a história da ciência. Se a história da arte, cuja reflexão primordial remete para os estudos clássicos, mas que terá alcançado uma clara e distinta autonomia disciplinar a partir da idade moderna, constituindo-se autonomamente num vasto e complexo edifício teórico - já a brevidade existencial da sua congénere não lhe assegura a mesma densidade e significação cronológica. Como entidade singular, a história da ciência poderá claramente posicionar-se como fenómeno contemporâneo, vivenciando, fruto deste facto, de um particular e distinto momento reflexivo e filosófico particular. Importa, porém, efectuar uma prévia análise á fortuna que a intersecção das duas configura para um renovado olhar sobre os fluxos intelectuais comuns que as originaram, estabelecendo em breves momentos cronológicos das suas derivas estruturais, momentos de união de valores e doutrinas. Ambas comungaram, de facto, de uma raiz triádica comum na forma como se posicionaram na idade moderna face à natureza: **1)** face à observação/reflexão sobre a natureza; **2)** Face à apropriação/manipulação da natureza; **3)** face á interpretação/representação dessa mesma natureza. Esta constatação confere ao fenómeno historiográfico uma renovada e salutar interdependência, conferindo claramente um lastro conceptual de novas proposições histórico-filosóficas e servindo e renovando os tradicionais pontos de vista e reflexão. O exercício observacional através de um olhar «outro», liberto das tradicionais miopias que o tempo formaliza, constituir-se-á sempre como uma oportunidade e fonte de renovada e reflectida cogitação. Constituirá igualmente uma conveniente e singular ocasião para renovar paradigmas e quebrar ciclos autocopiativos de duvidosa utilidade. Neste sentido, a história da arte, enquanto eterna dinâmica paralela e reflexiva do fenómeno criativo, instaura em períodos cronológicos específicos, um inevitável corte ontológico com a própria natureza do objecto observado. De facto, enquanto instrumento observacional transacto ou paralelo, formaliza quase sempre um reverbero epistemológico, histórico-crítico, fiel e genuíno do fenómeno artístico. No entanto, ao exceder a própria barreira vivencial póstera do objecto, constituiu-se no seu lugar como dogma e cânone, distorcendo assim a natureza ontológica do acto criativo, assim como, a «verdade» da criação artística. Procura-se deste modo impor um olhar multidireccional ao instante reflexivo que esta tese representa,

importando de cada disciplina a racionalidade necessária, assim como, os distintos métodos e instrumentos idiossincráticos que as caracterizam. Procurar-se-á por conseguinte, observar o fenómeno da criação pictórica na sua genuína e real dimensão, i.e., despido da natureza mitificante que uma historiografia pós-romântica nunca soube ou quis afastar. Esta visão particular conferiu à génese artística um carácter especulativo genial, mágico-filosófico e mitológico, distante, portanto, da sua verdadeira dimensão ontológica, ou seja, enquanto fruto do engenho e de uma tecnologia pré-existente. Esta visão anquilosada teve origem na aura genial e mítica que a história da arte desde sempre conferiu ao seu objecto de estudo. A consequência deste facto não pode ser atribuída exclusivamente ao fenómeno historiográfico por tratar-se de um mecanismo a que a arte e os artistas desde sempre recorreram, constituindo a *fons et origo* da sua aparência demiúrgica e soteriológica, ou seja, a ocultação dos processos. Este mecanismo traduz-se especificamente no aforismo *Ars est Celare Artem* – processo que relega à *poiesis* e à *práxis* um secundarizante papel quando confrontadas com conceitos maneiristas como a ideia, a inspiração, o génio e a epifania. A história da arte anterior à fundação da história da ciência, irá assim considerar a manifestação científica na arte com uma profunda e infundada desconfiança, ou seja, temendo o desprestígio que um racionalismo excessivo poderia constituir na estrutura ontológica e metafísica que o «criar» em arte sempre constituiu. Apesar da negação recorrente, a interacção entre arte e ciência motivou quase sempre traços inegáveis que apenas a mais severa das miopias poderá esconder. Se o manifesto paralelismo e intimidade entre as duas disciplinas na idade moderna, não perigou o futuro racionalismo do método científico, por que recear então o movimento inverso, ou seja, um desvirtuar ontológico da obra de arte, face a uma génese criativa de maior pendor cientificista? Trata-se assim, de um território central, da formalização de uma área científica de contornos por vezes contraditórios e adversos, povoada de rigores conceptuais ilusórios sobre a dimensão mitológica do acto criativo, ou pulsões racionalistas extremas que afastam o «ser» da confluência desejada. Na óptica de Ernst Cassirer, a aposição entre arte e ciência constitui um óbvio e fecundo confronto pela sua natureza aparentemente contraditória: por um lado a arte, constituinte eterna de uma "intensificação da realidade"; por outro a oposição/complementaridade de uma abstracção da realidade, "Ciência significa abstracção e a abstracção é sempre um empobrecimento da realidade" (Cassirer, 1995, p. 127). Essas duas polaridades complementares constituem assim os arcos formeiros e os princípios orientadores da tese proposta, ou seja, a paradoxal complementaridade entre uma intensificação da realidade

edificada segundo critérios abstractizantes. Através da presente tese e da área científica plural invocada, será assim proposta uma reconfiguração deste paradoxo aparentemente indissolúvel - provar que a introdução da ciência e da abstracção que esta representa processualmente no «fazer» artístico e na *práxis* oficinal, conduziu inexoravelmente a uma intensificação da realidade, configurando desta forma, uma clara e paradigmática marca de vanguarda que escolas, oficinas, artistas e encomendantes passaram gradualmente a ambicionar no vasto universo europeu. Para tal, analisar-se-á numa primeira fase o fenómeno Europeu, empregando para esse efeito uma metodologia analítica e comparativa a um vasto período compreendido entre duas balizas temporais especificas: 1430 - 1530. Com efeito, dentro deste vasto intervalo secular, será assim possível integrar a génese e o obsolescimento de todos os fenómenos constitutivos da *Scientia Pictórica*. Apesar de não se constituir enquanto demarcação categórica, estas fronteiras cronológicas marcam *per se* os limites para além dos quais o fenómeno do cientificismo pictórico não se constituiu enquanto forma simbólica autónoma: seja por atavismo estatutário ou generalização de *práxis* medievas; seja pela imposição de um gosto claramente anticientificista que o futuro maneirismo fará especial alarde. Dentro desta janela factual serão analisadas diversas manifestações epistémicas, de cuja deriva, dependerá directamente a constituição da *Scientia Pictórica* em três esferas distintas: enquanto estrutura de inscrição intelectiva e sociocultural; enquanto fenómeno onto-gnosiológico; enquanto estrutura de experimentação/divulgação tecnológica. Mediante a classificação de marcadores epistémicos e manifestações imagéticas específicas, devidamente enquadradas dentro dos vectores atrás enunciados, será constituído um vasto quadro analítico que permitirá caracterizar o fenómeno a uma escala europeia, assim como, estabelecer o cotejo entre as oficinas nacionais e as suas congéneres. Através desta análise comparativa, observar-se-á a maior ou menor consonância das manifestações pictóricas internas com o fenómeno europeu no que concerne aos marcadores presenciais da *Scientia Pictórica*: presença de *praxiemas*[1] cientificantes e estatutários; manifestação óptica e mimética na *práxis* pictórica; edificação matemático-geométrica do espaço pictórico; presença de *hotspots* epistémicos e de *Trading Zones.*

[1] Por *praxiema,* entenda-se uma manifestação visual de uma *praxis* tecnológica especifica. Compreendida como complemento do conceito de estilema, i.e., uma marca ou traço pessoal característico do estilo de um autor ou obra, um praxiema pretende evidenciar visualmente uma determinada capacidade técnica ou científica: construção perspéctica; representação mimética; representação de espelhos ou lentes; rigor anatómico; representação de sólidos geométricos, etc.

2. Objecto

O título da tese "A Ciência Pictórica na Europa: 1430 – 1530, Iconopoiese e Ensino, Confluência e Singularidade" poderá conter uma relativa ambiguidade na sua interpretação. Por ciência pictórica, e ao contrário de fenómenos análogos em que o leitor não especialista poderá ser induzido em erro, entenderá o comum especialista em história da arte tratar-se de todas as ciências análogas ao fenómeno artístico no âmbito da sua conservação e restauro. Com efeito, e conforme se observará, esse equívoco é substancial e assaz prejudicial para o desenvolvimento da disciplina. Entenda-se, portanto, que a ciência pictórica alude exclusivamente às problemáticas epistemológicas que a *práxis* da pintura nos séculos XV e XVI, acometeu à disciplina pela assunção da *mimésis* enquanto linguagem visual de vanguarda. Martim Kemp em *The Science of Art*, uma das obras seminais onde esta problemática é analisada em profundidade, parte de uma premissa, que na sua óptica, é inequívoca:

> There were special kinds of affinity between the central intellectual and observational concerns in the visual arts and the sciences in Europe from the Renaissance to the nineteenth century. The affinities centred upon a belief that the direct study of nature through the faculty of vision was essential if the rules underlying the structure of the world were to be understood (…) The historical perception of the relative functions of visual art and optical science during this period is to my mind a sufficiently 'big' issue (Kemp, 1990, pp. 1,2).

Com efeito, e não obstante a inevitabilidade de se constituir enquanto 'grande' questão, Martim Kemp alerta para algumas inevitabilidades em que o objecto de análise conjunta das duas valências arte e ciência poderá incorrer. Desde logo pela vastidão conceptual que o termo *"direct study of nature"* implica. Por um lado, ao inaugurar esta metodologia processual com o objectivo claro de atingir uma *mimésis* absoluta do real, a arte não se estabelece no lugar da ciência, mas poderá inevitavelmente em diversos casos, sobrepor-se e até confundir-se com esta: *"We should also entertain the possibility that something of an apparently scientific nature may appear in an artist's works independently, or even in advance of, the corresponding Science"* (Kemp, 1990, p. 1). Com efeito, esta inevitável sobreposição, não obstante o cepticismo de Kemp face a uma acção causal da arte sobre a ciência, poderá em certa medida assumir-se precocemente face ao inequívoco traço que as *Trading Zones*, enquanto territórios comuns de percepção da natureza, acometeram a ambas as disciplinas. Será, portanto, neste ponto que o objecto se torna comum e por esta via, difuso e complexo. Com efeito, se por um lado se denota o modelo óbvio de aquisição de conhecimento, em que o artista lê e interpreta conceitos científicos e os aplica nas suas obras, por outro, o campo da arte também se constitui em profícuo campo experimental, em que ideias científicas são manipuladas para se alinharem plenamente face a uma *práxis*

pré-estabelecida. Por via deste anfibológico território, o objecto de análise desta tese, assume clara complexidade e óbvia multidisciplinaridade. Esta dimensão plural, convoca certamente múltiplas dimensões análogas e/ou complementares às duas ciências nucleares implicadas no desenvolvimento seminal da *Scientia Pictórica,* ou seja, a óptica e a perspectiva. Com efeito, tanto a química como a anatomia, mereceriam igual relance face ao imperativo que constituíram no desenvolvimento tanto da *práxis* como da acuidade visual com que a arte dos séculos XV e XVI se revestiu. Porém, não obstante o facto de se inscreverem de forma impressiva no processo de desenvolvimento da mesma, a sua análise em profundidade obrigaria certamente a um aprofundamento histórico da química e da medicina, desígnio esse que conduziria esta tese a um óbvio sobredimensionamento. Para além do mais, o envolvimento da química esgota-se na problemática associada ao desenvolvimento e difusão da prática da técnica do óleo, questão indevidamente sobreposta, conforme se observará, ao desenvolvimento conceptual da óptica pictórica, que a secundariza claramente. Já as problemáticas associadas ao desenvolvimento da anatomia, não obstante o facto de figurarem nas preliminares circunscrições programáticas de Alberti e Ghiberti, serão igualmente pósteras em face do seminal desenvolvimento matemático e óptico da arte. A percepção da sua relevância, indevidamente associada aos subsídios cientificantes que Leonardo lhes votou, produzem equívocos inevitáveis. Com efeito, a sua relevância prende-se quase exclusivamente com questões dinâmicas e imagéticas implicadas no já referido *estudo directo da natureza*, e não numa compreensão fisiológica do corpo. A representação mimética e rigorosa do mesmo a partir do século XV, deriva assim de uma súbita capacitação visuo-espacial, mas não intelectiva, razão pela qual, a anatomia se encontra igualmente secundarizada por um objecto de estudo plural e complexo constituído pela óptica pictórica e pela perspectiva.

3. Ponto da situação

Caberá inevitavelmente a três figuras incontornáveis da história da arte, Aby Warburg (1866–1929), Erwin Panofsky (1892-1968) e Ernst Gombrich (1909-2001) a instauração de uma renovação conceptual em detrimento da tradicional visão oitocentista. Esta encontrava-se claramente deturpada por teóricos como Jules Michelet (1798-1874), mas fundamentalmente, por Jacob Burckhardt (1818-1897), cujo entendimento do fenómeno revolucionário da «*revivescência Italiana*» dos séculos XIV e XV se encontrava cingido por ficcionais barreiras cronológicas, geográficas e estilocêntricas. Este último circunscreverá o fenómeno estritamente às repúblicas italianas, associando-o a factores percutores como a queda de Constantinopla, *fons et origo* de todo o amplexo paradigmático e ontológico que o renascimento, no seu entender, representa. Burckhardt vai muito além da óbvia visão historiográfica claramente datada - o seu inusitado olhar enferma por vezes de uma divergente distorção que o fascínio declarado por um momento glorioso da história humana invoca, conforme o próprio reconhece: "(...) quando se trata duma civilização que é mãe da nossa, que entre nós representa sempre uma força viva, então é inevitável que os juízos e os sentimentos pessoais se confundam quer no autor quer no leitor" (Burckhardt, 1973, p. 9). Torna-se evidente que o historiador Suíço se encontra claramente toldado pelo mirífico, mas de sobremaneira mitómano olhar que as *Vite* de Giorgio Vasari lançaram sobre as fundações da história da arte europeia. Com efeito, essa instável e inverosímil estrutura seminal, ampliada largamente pelo aceso espírito romântico oitocentista, instará Burckhardt a povoar o imaginário histórico de uma hipóstase e deriva centralizadoras, volatilizando vorazmente todas as periferias para uma inevitável oclusão. Na sua concepção, a descoberta do mundo físico manifestou-se face ao reflexo e adestramento do espírito das repúblicas italianas pela antiguidade clássica, como se desse facto, dependesse o maior ou menor sortilégio que as desconhecidas práticas *iconopoéticas* clássicas invocavam. Mal-grado esta visão, poder-se-á certamente invocar o modo como toda a arte periférica a este núcleo fundacional da moderna civilização (nas suas palavras), padeceu de uma análise crítica redutora e demeritória. Seguramente que para Burckhardt, todo o fenómeno artístico fundeado a Norte dos Alpes, seria, portanto, manifestação menor, gótica, "primitiva", devedora da meridional luz. Perante esta cristalização italocêntrica da historiografia oitocentista, os primeiros revérberos de um olhar renovado surgem apenas em 1932 através da incontornável obra de Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity* (Warburg, 1999). No entanto, nos ensaios prévios que dedicou à temática, *Flemish Art and the Florentine Early*

Renaissance de 1902, e *Artistic Exchanges Between North and South in the Fifteenth Century* de 1905 (Warburg, 1999, p. 275), Warburg introduziu no discurso historiográfico uma renovada apreciação acerca da interacção Norte/Sul. Esta realidade encontrava-se, no seu entender, claramente demonstrada por uma permeabilidade técnica e estilística evidenciada por um diálogo em permanência, cuja verdadeira dimensão permanecia oculta na penumbra historiográfica oitocentista. Alguma desta permeabilidade tinha, de facto, sido analisada anteriormente através dos estudos de Pierre-Jean Mariette (1664-1774), de Max Lehrs (1855-1938) e de Friedrich Lippmann (1838 – 1903), mas em todas as claras interacções estilísticas estabelecidas, Warburg constata que estranhamente: "*it has been supposed that Italy was the giver and not the receiver: wrongly so, in the speaker's opinion*". Esta constatação conduzirá Warburg a reconhecer claramente o carácter inaugural que o seu circunscrito estudo constitui, ao integrar novos e fecundos pontos de vista: "*Analyzed from the viewpoints of stylistic criticism and cultural history (…) cast new light on the whole issue of artistic exchanges between North and South in the fifteenth century: an issue that hitherto – for all its importance to the historian of artistic style – has barely been defined (…)*" (Warburg, 1999, p. 275). O legado Warburguiano constituirá deste modo um claro ponto de partida para um amplo debate historiográfico e filosófico que não deixará de ampliar e elevar a novas esferas de significação, justapondo à história dos «estilos», uma proto-história de um «fazer» artístico pan-europeu. Este ponto de partida filosófico para uma concepção do objecto artístico enquanto fruto de uma acção operativa específica, encontra-se presente na obra de Ernst Cassirer (1874-1945) *Philosophie der Symbolischen Formen*. Composta em finais da década de vinte, a sua singular relevância e transversalidade será fruto intuitivo do seu complexo objecto de estudo, a mítica *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.* O interesse em Cassirer estrutura-se fundamentalmente no seu conceito de "apresentação" (*Darstellung*), conjugado enquanto "acção" propositada. Para Cassirer, mais do que uma mera observação ou exercício conceptual, o pensamento mítico manifesta-se mediante uma ***práxis*** operante e fecunda. Este caracter único da acção encontra-se sublinhado por Cassirer quando este afirma: "Não podemos entender uma obra de arte sem em certa medida, repetir e reconstruir o processo criador por que veio à existência." (Cassirer, 1995, p. 131). A correlação interpretativa e a dependência entre o objecto físico - o seu símbolo associado - e a entidade formadora que a expressão constitui *per se*, conferem segundo a visão do filósofo, à acção, à *práxis* e a um *modus faciendi* particular, o fulcro relacional entre o mundo da percepção e das ideias e o mundo físico das formas sensíveis.

Se esta obra marca em definitivo o percurso inaugural e estatutário que o «fazer» em arte representa, não extrapola, no entanto, a esfera conceptual e filosófica. Paralelamente, caberá a Erwin Panofsky e à obra *A perspectiva como «forma simbólica»*, a abdução total deste conceito e a sua introdução no campo formal da história da arte (Panofsky, 1999). Composta em finais da década de vinte, será através deste ensaio seminal que o historiador efectuará a respectiva transição tipológica entre a esfera filosófica e a esfera da historiografia da arte. Para Panofsky, cujo interesse na ciência pictórica se centra exclusivamente na perspectiva, o advento do *Quantum Continuum* ultrapassa a mera esfera da inovação conceptual e matemática, constituindo paralelamente, um salto na percepção psicofisiológica do ser, i.e., uma renovação total do sistema visuocognitivo e a intrusão de um plano tecnológico num plano até aí exclusivamente mítico. É um facto inegável, que a teoria Panofskyana constitui um marco fundamental e emergente no olhar que a história da arte encetou rumo a um superior entendimento da manifestação artística enquanto fenómeno técnico e profundamente multidisciplinar. Este fenómeno, compreendido não apenas do ponto de vista da ciência histórica, mas reposicionado em direcção a uma fecunda e prolífica "ciência pictórica", beneficiará da sua intersecção com a recém-criada história da ciência, que George Sarton (1884–1956) empenhadamente irá delinear, e cujo paradigma, Thomas Kuhn (1922), David Wootton (1952) e Steven Weinberg (1933) irão repensar nas décadas seguintes. Se Panofsky foi inegavelmente o primeiro a atribuir à perspectiva uma relevância de *forma histórica*, o seu contributo, mais do que encerrar a questão, inaugurou toda uma nova era de abordagens e novas proposições. No campo da historiografia da arte, este movimento evolutivo será formalizado por duas fases cronológicas e geracionais distintas, mas complementares; uma primeira coeva, constituída por Ernst Gombrich (1909-2001) e Rudolf Arnheim (1904-2007), e uma póstera e multidisciplinar constituída por David Lindberg (1935), Hans Belting (1935), Martin Kemp (1942) e Judith. V. Field. Esta caracterizar-se-á por prementes esforços desenvolvidos no âmbito de uma aproximação entre História da Arte, História da Ciência, e os seus respectivos cultores. Caberá seguramente a Gombrich na década de sessenta em diante, um papel cimeiro na extrapolação conceptual da *Scientia Pictórica*, transitando do circular âmbito Panofskyano, centrado exclusivamente em torno da questão perspéctica, para abordar uma muito mais vasta visão de conjunto, de pendor claramente Warburguiano. Gombrich manifestará nos seus *Studies in the Art of the Renaissance* a compreensão de que as trocas dialectais detectadas por Warburg, extrapolam a concisa esfera iconográfica descrita, encontrando-se patentes sobretudo ao

longo do século XV numa exemplar partilha do «reino das aparências» (Gombrich E. H., 1985a, pp. 52-53). Denotará igualmente que o impacto da *práxis* e mimese da pintura flamenga, terá sido motivo de espanto e admiração em Itália, constituindo-se enquanto renovado e irresistível objecto de estudo. A arte posterior a este cruzamento tipológico, nasceria assim da confluência de dois aspectos complementares: a óptica setentrional e a perspectiva meridional. Esta constatação aparentemente cabal, possui a significação seminal que esta tese pretende invocar, i.e., a de uma confluência de distintos meios de abordar fenómenos visuais complementares num mesmo sentido – uma *mimésis* gnosiológica do real. Constata-se, no entanto, que para lá do inaugural contributo de Gombrich no âmbito de uma abordagem integradora da óptica neerlandesa com a perspectiva florentina, esta configura uma área de estudo parcamente explorada e com escassos contributos teóricos estabelecidos até à data. Constituirá clara excepção o caso de Martin Kemp, que na década de noventa, debruçando-se particularmente na trajectória da teoria Panofskyana, irá reconfigurar o advento perspéctico, enquadrando-o não apenas enquanto entidade cultural, mas também como fenómeno material, físico e operativo, i.e., mantendo a sua "aura" de forma simbólica, mas não arbitrária. Esta não arbitrariedade residirá na determinação de elementos que para Kemp serão indissociáveis da forma perspéctica em si, nomeadamente: a criação do trabalho; as propriedades dos materiais; as formas de ver e fazer; os paralelos conceptuais entre artistas e cientistas; e a sua articulação com os fundamentos históricos, sociais e culturais. Martin Kemp inscreverá, de facto, um dos mais relevantes subsídios em prol da compreensão do fenómeno de justaposição entre arte e ciência através da publicação, em 1990, da obra *The Science of Art*. Todos os autores atrás invocados irão comungar da definição de um paralelo entre arte e ciência *avant-garde* estabelecido na década de sessenta no âmbito das formulações que Thomas Kuhn desenvolveu. Para Kuhn, tornar-se-á obvio o enfoque considerável que a estrutura das revoluções científicas representa enquanto modelo paradigmático da concepção do mundo, constituindo a perspectiva e a óptica, quando aplicadas como reflexão visual e meditativa do real, uma transformação ontológica e revolucionária dessa mesma estrutura. A necessidade de uma representação mimética e fiel do real, terá assim forçado a integração de novas disciplinas, criando uma ténue e frágil clivagem entre arte e ciência, que segundo Kuhn «só mais tarde se tornaram categoricamente distintas» (Kuhn T. S., 2009, p. 219). Esta configuração paralela entre arte e ciência, sairá reforçada pelos contributos que Judith Field tem vindo a formular desde finais da década de noventa, analisando a arte sob o ponto de vista da transmissão matemática e inaugurando todo um

novo campo de pesquisas. De facto, o processo constitutivo da perspectiva, anteriormente encarado como uma súbita aquisição restrita ao campo da história da arte, adquire com a abordagem inclusiva das matemáticas úteis que J.V Field defende, os contornos de uma global transversalidade patente nas formulações que Kuhn anteriormente proferira. Segundo a abordagem teórica que estabelece, o uso e ensino das chamadas «matemáticas úteis» estará na base do seu futuro desenvolvimento e complexificação: seja mediante a natural especulação do naturalismo de cariz científico de finais do século XIII; seja por pragmática necessidade dos vários misteres que fazem do rigor matemático, da proporção e da geometria, um valor dialectal incontestável. A divulgação e ensino das matemáticas uteis unificará assim numa raiz teórica comum, áreas até aqui desconexas e cujas relações com a arte eram de todo insuspeitas. Será o caso da economia e da revolução dos processos contabilísticos, da astronomia, da música, mas sobretudo, das actividades cujo caracter meramente mecânico não as isentou da exigência de elevados graus de conhecimento matemático, caso dos inúmeros grupos corporativos e mesteirais. A todos estes autores, une, portanto, uma preocupação comum - entender e dissecar de forma inovadora mais do que o objecto artístico, os ritmos, formas, métodos e ciências do fazer que progressivamente mudaram a face do mundo da arte e dos seus operadores. Será precisamente em torno das complexas relações entre operadores, artesãos, académicos e homens de ciência, que as obras de Pamela Smith, Pamela Long, Eileen Reeves, Alexander Marr e Horst Bredekamp, estabelecem um fecundo e inovador olhar, reflectindo sobretudo acerca das surpreendentes relações entre as camadas operativas e o nascimento da ciência moderna, desvelando vínculos e contactos até aqui ocultos e desconhecidos. Deste inovador olhar nasce a surpreendente noção de *Trading Zones*, espaços de contacto interdisciplinar caracterizados pelo encontro entre distintos e desnivelados graus socioeconómicos e socioculturais. O reflexo destas transformações paradigmáticas nas fórmulas processuais, manifesta claras transformações no âmbito estrutural das oficinas e na formação e aprendizagem dos novos artistas, configurando assim, todo um inovador campo de estudo que permanecerá em aberto no âmbito interno. A este respeito encontram-se incontornáveis distintos *corpus* documentais orientados em três áreas complementares entre si, cuja articulação se torna fundamental. Por um lado, através de um vasto elenco de fontes e documentos reunidos em duas antológicas compilações cronológicas: Italian Art, 1400-1500 organizados por Creighton Gilbert (Gilbert, 1992); e Italian Art 1500-1600, organizados por Robert Klein e Henri Zerner (Klein & Zerner, 1966), cujo teor permite reconstituir um retrato fiel do âmbito curricular

e oficinal nos períodos referidos. Por outro, através de uma análise em profundidade dos regimentos oficinais instituídos e subsequentes transformações no espaço laboral, cujos contributos de Carmen Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600* (Bambach, 1999), e os de Mary Pardo e Michael Cole, *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, se tornam incontornáveis (Pardo & Cole, 2005). Complementarmente, os processos de recepção e transmissão teóricos conduzirão uma disciplina circunscrita aos rigores da *práxis* oficinal para a instituição de uma genuína *Scientia Pictórica* equiparada estatutariamente às artes liberais, elevando o âmbito restrito do ensino nas *bottegas* ou *stanzas* ao grau de ensino académico. Conforme afirmam Michael Cole e Mary Pardo muito antes de o termo *studio* ou *studiollo* possuir o significado que hoje detém, configurava antes do século XIX, um espaço de estudo, ensino e reflexão, antecipando assim a génese das futuras academias. A este respeito, torna-se incontornável a obra de Carl Goldstein, *Teaching Art - Academies and Schools from Vasari to Albers*. Destaque ainda para a extraordinária contextualização dos círculos de amizade e influência patentes na relevante obra de Gianluca Cuozzo, *Raffigurare L'Invisibile: Cusano e l'arte del tempo*, que permite desmontar e compreender as intrincadas redes de *amicizia* do *Quattrocento.* Já no plano interno, destacam-se quatro tipologias distintas de subsídios, que não obstante o escopo indirecto, permitem caracterizar o fenómeno da *Scientia Pictórica*. Note-se, porém, que a escassez de referências concretas a este respeito, caracteriza o estado seminal dos estudos nesta área. Desde logo o contributo de Vítor Serrão, tanto no estudo acurado da pintura quinhentista, como na prossecução dos estudos iniciados por Vergílio Correia, Franz-Paul Langhans, Maria Antonieta Pessanha Santos, e Francisco Teixeira em torno do estatuto do artista em Portugal nos séculos XV e XVI. A sempre útil releitura dos clássicos, fonte interminável de informação relevante e aparentemente olvidada: Joaquim de Vasconcelos, José Saraiva, Myron Malkiel-Jirmounsky, e o incontornável Sousa Viterbo. No plano dos estudos de óptica, destaque para Luís Flipe de Abreu e a obra *Pintura Contemporânea dos Descobrimentos - Contribuição para a sua Leitura*. No que concerne ao estado da arte em torno dos estudos perspécticos em Portugal, destaca-se claramente a tese ciclópica de António de Oriol Pena Vazão Trindade, análise exaustiva e competente de um amplo acervo pictórico nacional. No que concerne ao estudo da história da ciência, e das suas repercussões para o desenvolvimento de uma vanguarda esclarecida e cientificada em Portugal, destaque integral para Luís Filipe Barreto, Bernardo Mota e sobretudo, Henrique Leitão.

4. Objectivos e estrutura

A presente tese propõe-se no âmbito da área científica invocada e face ao panorama teórico revelado pelo estado da arte, reflectir sobre duas áreas genéricas e complementares: **A)** circunscrever, reflectir e reinterpretar o debate histórico em torno da origem, constituição e estatuto da *Scientia Pictórica* nos séculos XV e XVI. Determinar e analisar em profundidade as transformações que o implemento da *Scientia Pictórica*, enquanto prática *Iconopoética* operou na complexa recepção e transmissão de conhecimentos no seio do espaço oficinal e gremial, assim como na elevação estatutária dos artistas enquanto cortesãos na Europa dos Séculos XV e XVI; **B)** avaliar a real dimensão que a tratadística terá desempenhado neste movimento estatutário e intelectual. Determinar e aferir a introdução da *Scientia Pictórica* no espectro oficinal europeu no século XVI, assim como, os padrões de recepção/transmissão que o seu incremento instituiu. Com vista à prossecução deste objectivo, importa caracterizar igualmente o ambiente sociocultural e científico dentro da janela cronológica invocada, 1430 – 1530, e fundamentalmente em torno dos tradicionais processos de ensino e corporativismo gremial.

Para tal serão defendidos sete pontos fundamentais, devidamente enquadrados nas áreas específicas referidas:

1A – Existe um equívoco historiográfico, caracterizado enquanto «impostura» por Jacques Heers, que apresenta o renascimento como momento singular e como fronteira de cisão sociocultural, cronológica e geográfica. Serão múltiplos os matizes de transformação esparsos num vasto território pan-europeu, assumindo diversas expressões e características de acordo com as idiossincrasias particulares de cada região e de cada período histórico.

2A - Não existe nenhuma primazia do modelo italiano face aos seus congéneres setentrionais em duas áreas nucleares: por um lado, na manifestação de uma crescente autonomia e liberalidade dos artistas; por outro, na partilha e domínio mimético do «reino» das aparências ao longo do século XV. Estes dois fenómenos tiveram origem e desenvolvimento, com posterior dimanação para a realidade italiana, através das oficinas setentrionais, fundamentalmente pela mão de Jan Van Eyck, cuja notoriedade intelectiva e sobretudo técnica, lhe conferiram um estatuto inédito face à realidade meridional da época.

3A - A reformulação da práxis oficinal que Leon Battista Alberti e Lorenzo Ghiberti formulam a partir da terceira década do *Quattrocent*o, e que conduzirá a uma teorização primária da *Scientia Pictórica*, envolve a inclusão de nomes incontornáveis que remetem forçosamente para um contacto formal com uma fronteira geográfica e cronológica comprometida com as práticas setentrionais. Sobre este *corpus* previamente estabelecido e organizado em duas vertentes nucleares (perspectiva+óptica), Leonardo da Vinci ampliará o enfoque, instaurando o conceito de *Scientia Pictórica* e mobilizando novas semânticas discursivas e didácticas.

1B - O fenómeno da introdução dos novos paradigmas da mimésis e do espaço pictórico, assim como, demais disciplinas constituintes da *Scientia Pictórica*, implicarão uma transformação gradual na dinâmica e composição do próprio espaço oficinal, suscitando a criação de espaços de reflexão, análise e especulação teórica agregados aos tradicionais e buliçosos espaços laborais.

2B – As subculturas matemáticas transmitidas nas escolas de ábaco e corporações gremiais resultarão numa crescente matematização do real, traduzindo-se na implementação de modelos oriundos de actividades paralelas e/ou transversais, convergindo assim na criação conceptual do artesão erudito. Este aspecto ganha especial relevância quando analisado sob o ponto de vista das *Trading Zones*, espaços de contacto e experiência multidisciplinar, que serão responsáveis não apenas pela génese da moderna ciência, mas também pela elevação estatutária de artesãos e operadores mecânicos.

3B – Caberá fundamentalmente a esta realidade multidisciplinar e ao implemento e difusão da *Scientia Pictórica*, a equiparação estatutária entre artista/cortesão, artista/intelectual e artista/cientista, elevando disciplinarmente uma actividade outrora mecânica, a actividade heurística de elevado pendor intelectivo.

4B – A historiografia da arte sempre conferiu um elevado estatuto e relevância ao papel da tratadística na cadeia de transmissão teórica da arte. Constata-se, no entanto, que o seu grau de difusão de padrões intelectualizantes e de vanguarda encontra-se circunscrito a uma reduzida elite, dividindo-se claramente em duas dimensões distintas: livros de carácter científico vs. compilações de modelos e receituário pré-definido.

1. INTRODUÇÃO E EXPOSIÇÃO DO PROBLEMA

A introdução de uma tese denominada «A Ciência Pictórica na Europa: 1430 – 1530 - Iconopoiese e Ensino, Confluência e Singularidade», não poderia incidir sobre qualquer outro aspecto senão sobre a circunscrição tipológica da expressão, a sua origem e definição, e sobretudo, a sua perenidade e/ou caducidade no espaço e no tempo. Para tal, importa caracterizar primeiramente a génese do conceito, os seus efeitos inequívocos de mudança de paradigma e a sua inscrição no léxico técnico-teórico das oficinas de pintura europeias do século XV e XVI. Crucial para o entendimento de toda a arte produzida a partir da terceira década do século XV, o programa conceptual da *Scientia Pictórica* – responsável pela introdução de inequívoca cientificação na concepção/registo imagético enquanto mediação visual do mundo – não se caracterizou sobretudo pela sua perenidade epistemológica nos movimentos estéticos subsequentes. Poder-se-á caracterizar a sua génese, desenvolvimento e obsolescência nas Repúblicas italianas, conforme se observará, no decorrer de apenas três gerações de artistas. Em meados do século XVI, já a expressão havia caído em desuso e uma subsequente voragem antinaturalista e maneirista instituirá no seu lugar um desprendimento absoluto face a uma *mimésis* científica do mundo. Esse súbito processo de «*desmatematização*» e «*desoptificação*» da pintura, alcançará foros de perenidade, e o olhar libertar-se-á da rigidez com que os pioneiros do *Quattrocento* haviam edificado o seu programa teórico. Como prova deste processo de desmemória, a simples conjunção do substantivo *ciência* com o adjectivo *pictórica*, constitui nos dias de hoje motivo de estranheza e de algum cepticismo nos habituais círculos onde a história da arte e da ciência são dissecadas e debatidas. No seu conjunto causa desconforto pela aparente incompatibilidade semântica que encerra, pela exacta bipolarização de dois mundos cuja conjugação parece submeter-se forçosamente a uma alternância - nunca a uma conjugação ou confluência. Por vezes, face ao aparente desconforto que essa conjugação ciclotímica motiva, surge a crença vã de tratar-se de uma alocução sintomática de um qualquer fenómeno contemporâneo. Com efeito, e em alternativa, variados meios intuem no imediato que a conjugação *ciência pictórica* ou *ciência da pintura* deverá remeter exclusivamente para áreas onde a ciência serve a arte como estrutura exógena, i.e., como fundamento auxiliar da sua estrutura física, caso

evidente das ciências da conservação e restauro[2]. Como prova deste permanente equívoco e desconhecimento da área científica proposta, a presente tese, aquando do concurso de atribuição de bolsas de doutoramento da FCT e inscrita sob o título "A Ciência Pictórica no Portugal Quinhentista", foi recusada pelo painel de avaliação com a seguinte justificação: "O projecto é relevante para a história da pintura portuguesa do século XVI, muito bem articulado com ampla bibliografia e detalhado em termos de exequibilidade. Mas perante objectivos tão ambiciosos, esperar-se-ia maior detalhe nas metodologias usadas para o estudo da materialidade das pinturas, nomeadamente através de trabalho em equipa com as ciências da conservação". De notar, que nada no plano proposto à época, sugeria ou exigia qualquer interacção com as chamadas "ciências da conservação". A proposta formulada constitui integralmente o *corpus* da presente tese, ou seja, efectuar uma análise de fundo com o objectivo de compreender a interacção entre arte e ciência nos séculos XV e XVI, assim como, estudar os processos de transmissão de conhecimentos de elevado grau de complexidade no tecido oficinal. A argumentação utilizada pelo painel de avaliação, demonstra à exaustão como inclusive os mais elevados padrões de exigência e competência académica, recaem sobre o mesmo equívoco historicista, ou seja, não intuir que os visíveis padrões de *mimésis* óptica e de claro domínio geométrico e matemático nada têm a ver com a difusa "materialidade das pinturas", expressão improficua, e de resto, destituída de significado dentro do âmbito proposto. Torna-se assim evidente que a mediação científica entre artista e obra constitui um plano de divergência onde a historiografia da arte teme um desvirtuamento do seu objecto de estudo. A tolerância para com estas ingerências encontra-se estabelecida na exacta medida em que as mesmas não desvirtuam a concepção ontológica do artista enquanto ser autónomo e soberano do espaço heurístico que habita – o da criação. Neste passo, a historiografia da arte parece perseguir um objecto de estudo inversamente proporcional às metas e bloqueios que a filosofia, na óptica de Heidegger, sempre impôs a si própria: "A filosofia é perseguida pelo temor de perder em prestígio e importância, se não for ciência. O não ser ciência é considerado uma deficiência que é identificada com a falta de cientificidade" (Heidegger, 1949, p. 40). O que aproxima inversamente a historiografia da arte do fenómeno filosófico caracterizado por Heidegger, é precisamente o receio de um desvirtuamento do seu objecto de estudo perante a determinação de

[2] Caso sintomático da obra *The Science of Paintings*, de W. Stanley Taft e James W. Mayer. Apesar de constituir uma obra fascinante e do título prometer uma abordagem plural, na essência remete em exclusividade para a temática da conservação e restauro. *Vide* (Taft & Mayer, 2001).

processos científicos na sua concepção. Ainda segundo Heidegger, a interpretação técnica do pensar promove o abandono do "ser como elemento do pensar", percepção que parece ensombrar igualmente a interacção entre arte e ciência (Heidegger, 1949, p. 40). Este receio encontra-se visivelmente fundeado no campo da historiografia da arte, fomentando o temor de que uma interpretação técnica do «fazer» promova ou corrompa a essência «mágica» e «demiúrgica» por detrás da *idea*. Face a esta apreensão, a história da arte designou quais as zonas de contacto e de estrita dissonância a implementar entre arte e ciência, caracterizadas por âmbitos cronológicos e de intervenção claramente definidos. Assim sendo, os dois principais contextos em que a conjugação destas duas áreas encontra sólida justificação, são claramente visíveis e facilmente elencáveis: na arte moderna e contemporânea, onde diversas elucubrações são oriundas de territórios onde estas duas polaridades, de facto, se confundem[3]; ou, conforme observado, como designação genérica de todas as ciências analíticas do objecto artístico enquanto tal, i.e., enquanto objecto provido de uma "materialidade" - as ciências da conservação e restauro[4]. Apesar da inegável relevância destas últimas, a sua intervenção não implica mudanças epistemológicas nos fundamentos da teoria da arte, pois assegura que a intervenção da ciência se aplica exclusivamente a jusante da sua concepção, nunca a montante. Na exacta medida em que a conservação e restauro analisa, reconstitui e conserva processos construtivos materiais, não os contextualiza num tecido imaterial mais vasto - um espaço interdisciplinar onde pairam as duas componentes indispensáveis para o advento da *Scientia Pictórica* – a óptica e a perspectiva artificial. Poder-se-á, portanto, questionar os motivos que conduziram a historiografia da arte a aceitar conferir aos fenómenos artísticos do século XX essa cumplicidade inerente entre arte e ciência, mantendo, no entanto, encerrado sob uma mitografia romântica todo um capítulo correspondente à arte produzida maioritariamente entre os séculos XV e XVI. No decorrer da primeira metade

[3] Caso notório da obra de Georges Seurat e demais pontilhistas mediante a aplicação de fundamentos ópticos da refracção da luz e dos cromatismos daí provenientes. Já Piet Mondrian fará uso de elementos geométricos como os rectângulos de ouro e de prata, reintroduzindo elementos conceptuais provenientes da chamada "geometria sagrada" usuais na idade moderna, mas caídos em desuso nos séculos pósteros. Como manifestações mais recentes e mantendo o foco exclusivamente no panorama interno, de referir a título de exemplo as intervenções onde a manipulação directa de polímeros, de estruturas moleculares de proteínas ou de ADN geram propostas plásticas inovadoras onde arte e ciência se confundem. Caso específico das *Molecular Landscapes* de Nuno Micaelo; dos diferentes olhares sobre "objectos científicos" presentes nas *Biopinturas* de Patrícia Noronha; ou na proposta *Skin* da artista Nádia Duvall. *Vide* a este respeito (ITQB, 2017).

[4] Neste tocante a colaboração e cumplicidade torna-se por demais evidente através dos recursos analíticos presentes nos laboratórios de conservação e restauro: instrumentação de microscopia e microanálise; espectrometria de massa; cromatografia; instrumentação de biodegradação e biotecnologia; etc. *Vide* a este respeito (Hercules, 2017).

do século XX, a história da arte, fruto dos fundamentos e considerações sobre o fenómeno artístico que a tríade Warburg/Cassirer/Panofsky formulou, convergiu na procura e dotação de ferramentas analíticas para o entendimento da obra, compreendida simultaneamente tanto na sua dimensão sociocultural como espaciotemporal. No entanto, e apesar desta deriva interdisciplinar, o estudo da história da arte e do seu diálogo com a ciência manteve apartados quaisquer evidências de uma doutrina fundacional comum. No seu lugar surgiram vagos vislumbres de aspectos circunstanciais e esporádicas curiosidades atípicas[5]. Se a percepção histórica do fenómeno artístico foi incorporando aspectos transdisciplinares à medida que o seu escopo se aproximava dos movimentos modernistas, todo um *corpus* doutrinário solidamente edificado sobre uma anamnese iconográfica permaneceu incólume, assimilando pouco ou nada das novas vertentes analíticas que à história da arte afluíram. De um modo ou de outro, esta deriva trouxe inconsequentes alterações na até aí inexistente interacção entre arte e ciência que René Thom dividiu em dois aspectos paradoxais: a procura por parte dos criadores de uma justificação *a posteriori* do seu fazer artístico na ciência; e/ou a procura por parte da ciência de uma explicação do fazer artístico (Calabrese, 1993, pp. 153-154). Esta feliz caracterização arruma, de facto, todos os fenómenos interpretativos contemporâneos em duas categorias plausíveis: por um lado, a procura de uma cientificidade clarificadora do ímpeto iconoclasta da arte moderna, atribuindo e justificando deste modo através da ciência, um valor intrínseco a um «fazer» totalmente disruptivo e niilista; por outro, conferindo á ciência uma omnisciência explicativa de todos os fenómenos humanos nas suas mais diversas dimensões.

Essa imperiosa "explicação" do fazer artístico, como René Thom tão bem caracterizou, encontraria, porém, bom acolhimento e eco privilegiado na jovem história da ciência, ramo independente que desde meados do século XIX crescia nessa portentosa "árvore" metafórica da história da cultura, atingindo plena maioridade na segunda década do século XX. Para a história da ciência, as afinidades entre arte e revolução científica

[5] Uma destas curiosidades reside na criação de um episódico tentâmen interpretativo da imagem contemporânea fundamentado substancialmente em critérios matemáticos – a teoria das catástrofes de René Thom. Tese elaborada no âmbito da matemática, a teoria das catástrofes aposta na formulação de um modelo geométrico cuja função consiste na descrição e interpretação das formas que determinado fenómeno artístico manifesta ao longo de um dado período cronológico. A proposta de René Thom, apesar de não se constituir como metodologia interpretativa com maior ou menor carácter de previsibilidade, prefigura um modelo de *imaginerie* das morfologias visuais cujo potencial se encontra totalmente em aberto e que de resto, dá corpo a esta tese. *Vide* René Thom, *Parábolas e Catástrofes* (Thom, 1985).

pareceram ilimitadas, as parcerias, mais do que evidentes, as cumplicidades gritantes. A sua jovialidade permitiu-lhe olhar para estes fenómenos com uma frescura inusitada, desprovida de mitos e de romantismos. Porém, algumas das interacções estabelecidas por esses entusiásticos e seminais contributos, irão constituir aos olhos da história da arte gritantes heresias, genuínos crimes de lesa-pátria, cuja mera suposição ensombrará toda a pretensa proximidade entre a ciência das imagens e o entendimento intrínseco dos seus constituintes. E que pretensa pátria será essa? Precisamente a da autonomia e absoluta independência dos artistas face a todos e quaisquer meios auxiliares e externos à mais pura e demiúrgica criação artística – o mito romântico da auto-suficiência do génio. Mais, uma independência que encontrava a sua máxima afirmação na exaltação dos estilemas em detrimento da *mimésis* do real, considerada agora enquanto manifestação «menor». Ernst Gombrich confere precisamente à historiografia da arte decorrente entre Vasari e Burckhardt, a autoria do mito em torno da «menoridade» da *mimésis*: "*Quizá los historiadores del arte han rehuido esta tarea porque la admiración por los efectos ilusionistas se considera característica de los ignorantes y filisteos*" (Gombrich E. H., 1985a, p. 74). Será este, portanto, o mecanismo de defesa que a história da arte irá arremeter contra todas e quaisquer ingerências da ciência na arte – a negação de todos os elementos exógenos conferentes de uma reprodução rigorosa e cientificante do «real» passíveis de desvirtuar o mito maneirista e romântico da auto-suficiência da arte. No seu lugar será instituída uma absoluta independência intelectual e material do artista, i.e., uma exclusividade heurística de um fenómeno artístico centrado tão somente na supremacia do *Disegno* e da *Idea* sem qualquer interacção com a realidade tecnológica e epistémica do seu tempo. Qual será então o tentâmen explicativo que a historiografia da arte apresentou como explicação desse longo período em que os artistas conscientemente comungaram de uma reprodução fiel e mimética da realidade? Simplesmente encerrando-os em três concepções basilares que serviram de sustentação a toda a teoria da arte e que encontram a sua matriz numa formulação romântica e oitocentista: 1) todo e qualquer efeito mimético e ilusionista da realidade constitui-se enquanto afirmação menor em detrimento de uma arte "maneirista", "romana" e liberta de condicionalismos "primitivos" ou "goticistas"; 2) os fundamentos visuais cientificistas cuja presença não é possível dirimir, encontram a sua *fons et origo* exclusivamente na tratadística dedicada e nas pósteras academias, conferentes disciplinares de uma exacerbada independência e autonomia; 3) a extrema complexidade das matérias cientificantes encontram acolhimento na efabulação do mito romântico do artista genial e providente. Esta lógica

processual irá assim classificar todos os artistas comprometidos com a «ilusão» pictórica, como «primitivos» ou «cientificistas», dependendo, claro está, do seu posicionamento na charneira cronológica da idade moderna. Sabe-se hoje que os artistas e os homens de ciência, ou melhor, dessa proto-ciência que antecedeu a revolução científica, terão comungado de uma sincrética origem comum. Esta terá permanecido sobreposta até a cumplicidade mútua se tornar motivo de descrédito para ambos os grupos, renegando-se mutuamente e ocultando as cumplicidades anteriores. Este movimento terá ocorrido quando a arte temeu o desvirtuar da "magia" da criação em detrimento de uma cientificação da natureza, e a ciência por seu lado, temeu o desconforto do imponderável humano enquanto factor de "intensificação" e adulteração da natureza [**Fig. 294**]. Segundo o modelo Cobordista proposto, essa região comum e amplamente cúmplice que arte e ciência manifestamente partilharam, foi sendo lentamente erodida por um processo historicista que desvirtuou definitivamente a sua génese comum. Esta mesma percepção é transmitida por Thomas Kuhn ao reconhecer que: *"*(…) nos começos da Europa moderna, a pintura era olhada como a disciplina cumulativa. Nesses tempos, supunha-se que o artista devia visar a representação (…) estes são também os anos, sobretudo durante a Renascença, em que a clivagem entre as artes e a ciência era ténue (…) pois arte e ciência só mais tarde se tornaram categoricamente distintas (…)" (Kuhn T. S., 2009, p. 219). Paulatinamente, o aforismo latino *Ars est celare artem*, viria a assumir o papel de santo-e-senha das virtudes ocultas e misteriosas que ao artista conviria doravante ocultar e camuflar. No entanto, poder-se-á igualmente contrapor a esse, um novo aforismo como divisa da ciência póstera - *Scientia est celare Ars*, e cuja génese deriva de uma clara antinomia, i.e., do temor do desvirtuamento da verdade científica em face da efabulação artística.

Paralelamente a estes discursos disruptivos e velados, a verdade é que a eloquência imagética do objecto artístico permite romper com as tradicionais fronteiras erigidas entre as duas disciplinas. Com efeito, a análise metódica dos mesmos, revela e expõe uma cumplicidade notória entre um campo claramente cientificista e a vertente especulativa da criação artística, constituindo a *Scientia Pictórica*, o seu breve corolário. Sendo esta um agregado composto por valências das mais diversas proveniências, a análise das mesmas deverá assim obedecer a uma metodologia determinada. A uma caracterização genérica prévia deverá suceder um aprofundamento pluridisciplinar póstero. Poder-se-ia assim optar por diversas abordagens distintas: cronológica, i.e., por ordem de entrada das

diversas disciplinas intervenientes na sua génese; biográfica, i.e., por ordem emergencial dos seus principais intervenientes; bibliográfica, i.e., por ordem de edição de obras conceptualmente comprometidas com a *Scientia Pictórica.*

Apesar de susceptíveis de alcançar um corolário analítico satisfatório, qualquer uma das abordagens supramencionadas não demonstra a transversalidade cronológica e disciplinar desejadas. Existem elementos de simultaneidade na sua génese que desaconselham uma abordagem cronológica por esta poder indiciar um determinado pendor qualitativo de determinados intervenientes e/ou disciplinas sobre as demais. Uma abordagem biográfica também enferma de uma indefinição clara, pelo simples facto de alguns intervenientes nucleares serem pósteros em relação a determinados contributos, cuja relevância, apesar de secundária, não pode ser ignorada. Já uma abordagem bibliográfica, mostrar-se-ia totalmente inadequada pelo simples facto de a grande maioria dos contributos mais relevantes não se constituir no campo editorial, mas sim mediante o desenvolvimento da *práxis* e das diversas tecnologias com ela comprometidas, caso óbvio da práxis flamenga. O ângulo de incidência eleito, reúne deste modo uma análise transversal do fenómeno, elegendo a referida abordagem cronológica, biográfica e bibliográfica, conjugando-a, porém, com valências socioculturais, filosóficas e ontológicas, extrapolando claramente o âmbito circunscrito do fenómeno artístico e oficinal e analisando o impacto que a imposição de uma estrutura cientificante na sociedade do *Quattrocento* terá representado enquanto reformulação conceptual e epistémica. Deste modo, e face à inadequação das diversas metodologias elencadas, optou-se por uma análise dividida em seis grandes grupos temáticos e tipológicos, cujo propósito incide fundamentalmente na caracterização histórico-crítica da *Scientia Pictórica* no seio das oficinas Europeias.

O primeiro grande grupo temático, intitulado *Scientia Pictórica I - Do Artesão ao Artifex Polytechnes,* será consagrado aos antecedentes históricos, à génese conceptual e subsequente impacto estatutário na dinâmica artista/sociedade. O objectivo deste capítulo centrar-se-á essencialmente na análise dos processos decorrentes da integração epistemológica de disciplinas exógenas à *práxis* artística, das quais deriva integralmente a *Scientia Pictórica.* Procurar-se-á deste modo determinar o seu impacto na estrutura ontológica do artista e subsequentes alterações estatutárias. Analisar-se-á a introdução do paradigma Vitruviano do *Artifex Polytechnes,* assim como, a relação intrínseca entre

Fabrica e *Ratiocinatio*. Determinar-se-á o impacto desta renovação ontológica no estatuto do artista e o seu impacto na génese semântica e conceptual da *Scientia Pictórica*.

O segundo grupo temático, intitulado *Scientia Pictórica II – O Medium Eyckiano – Mitos e Realidades,* incidirá sobre as problemáticas associadas ao advento técnico da óptica pictórica e da pintura a óleo. Procurar-se-á caracterizar o *medium* Eyckiano, assim como o seu impacto na reprodução óptica e fiel da realidade. Através desta análise, determinar-se-á a origem histórica da técnica, as geografias do seu desenvolvimento e impacto na génese da *Scientia Pictórica*. Caracterizar-se-á ainda a proeminência da práxis *ultramontani* nos núcleos artísticos italianos, os processos da sua difusão, assim como, da sua recepção e adulteração histórica, identificando para tal, as diferenças entre a teoria óptica flamenga e a *práxis* pictórica a óleo. Por último, procurar-se-á através da análise do mito das três "idades" Vasariano, determinar o grau de reconversão epistémica e tecnológica das oficinas toscanas e a influência das suas congéneres setentrionais.

O terceiro grande grupo temático, intitulado *Scientia Pictórica III – Entre a Filosofia Óptica e a Teoria das Cores,* encontra-se consagrado à análise do desenvolvimento da óptica e do seu subsequente impacto na *Scientia Pictórica*. Pretende-se deste modo determinar a repercussão que as diversas concepções filosóficas de cariz cientificista terão exercido sobre o desenvolvimento da óptica pictórica, assim como, apurar o carácter indutor e epistémico dos diversos círculos de erudição europeus. Para tal, procurar-se-á caracterizar a génese do humanismo óptico setentrional, da doutrina da *Vivo Imago*, e do subsequente impacto do retrato neerlandês na estrutura sociocultural coetânea. Será analisado ainda o vasto diferencial mimético detido entre a escola flamenga e a italiana durante a primeira metade do século XV, assim como, o conflito latente entre *imitazione*, *rinascita*, *idea* e *disegno*.

O quarto grupo, intitulado *Scientia Pictórica IV – Formulação Matemática do Espaço Pictórico, Tratadística e Ensino,* incidirá particularmente sobre a teorização da *Perspectiva Artificialis* e as subsequentes transformações ontológicas que a *intersegazione della piramide visiva* Albertiana implementou no heterogéneo tecido sociocultural do *Quattrocento*. Para tal, procurar-se-á analisar a cronologia de implantação da *perspectiva artificialis* no espectro oficinal italiano e flamengo, assim como, determinar o impacto que as chamadas subculturas matemáticas terão exercido na sua génese e desenvolvimento. Com vista a caracterizar o progresso de um ensino oficinal de cariz cientificista, tanto nas corporações como nas escolas do ábaco, analisar-se-á a

relevância operativa da tratadística dedicada, assim como, a sua aplicação prática no espaço oficinal. Determinar-se-á a função operativa dos diversos dispositivos auxiliares de desenho, vulgarmente apelidados de «máquinas de desenhar», e as razões para o seu desenvolvimento. Examinar-se-á a génese conceptual das *Trading Zones* e o seu papel na formação conceptual da ciência moderna

O quinto grupo, intitulado *Scientia Pictórica V – Declínio, Maneirismo e Debate Historicista*, incidirá sobre as problemáticas associadas ao advento do maneirismo e subsequente obsolescência da pintura cientificada europeia. Procurar-se-á circunscrever a origem e instauração conceptual do «Renascimento Italiano», assim como, da sua perpetuidade historicista, procurando para tal determinar, a origem e consequências da periodização histórica. Verificar-se-á as consequências da divisão entre centro e periferias cronológico-geográficas e o seu impacto nas derivas historicistas. Pretende-se ainda analisar o impacto do maneirismo nas estruturas cientificantes da pintura, assim como, examinar a génese do «mito do génio» e elencar os principais momentos do debate histórico em torno da questão.

O sexto e último grupo, intitulado *Scientia Pictórica VI – A Scientia Pictórica em Portugal*, versará fundamentalmente em torno das problemáticas associadas à implantação, desenvolvimento e transmissão do praxiema cientificista nas oficinas nacionais. O objectivo do capítulo centrar-se-á na caracterização da *Scientia Pictórica* nas oficinas nacionais, procurando, através da análise da chamada «escola portuguesa», denunciar a desajustada denominação de «primitivos portugueses» enquanto equívoco historicista. Para tal procurar-se-á traços inequívocos que permitam identificar a presença da óptica pictórica flamenga nas oficinas nacionais entre 1450 e 1550, assim como, a implementação dos modelos perspécticos de Leon Battista Alberti e de Viator. Analisar-se-á igualmente as consequências da passagem pela corte Avisina de Jan Van Eyck, com o objectivo de determinar o impacto desta presença no estatuto dos pintores em Portugal, particularmente entre os reinados de D. Afonso V e D. Manuel I. Por último, efectuar-se-á um tentâmen explicativo do tardio reconhecimento da liberalidade em Portugal, visando determinar a implicação dos descobrimentos e da matematização da sociedade portuguesa na génese do *Artifex Polytechnes*.

2. SCIENTIA PICTÓRICA I: DO ARTESÃO AO *ARTIFEX POLYTECHNES*

> Principio de la ciência de la pintura es el punto; síguenle la línea, la superfície y el cuerpo, que de tal superfície se viste. Conviene esto a lo representado, es decir, el cuerpo, pues, sin duda, la pintura no comprende sino la superfície sobre la que se representan las figuras de cualesquiera cuerpos visibles[6].

As fórmulas cientificantes em voga no espectro oficinal europeu do Sul e do Norte da Europa, surgidas a partir do terceiro decénio do século XV, confrontaram-se com um receituário vetusto erigido sobre uma arte de pendor exclusivamente heurístico, simbólico e com escassa familiaridade com uma *aemulatio* visual. Esse "milagre" da apropriação do mundo (Belting, 2014, p. 6) encontrará na natureza sublimada das tradicionais receitas oficinais e artísticas o seu natural par antagónico. Importa, pois, analisar em profundidade o caracter puramente espiritual e ideológico das representações da natureza, que longe dos padrões miméticos com que a pintura mais tarde se irá matizar, se encontravam ainda sujeitos a um servilismo ideológico contrário aos processos de emulação do natural. Longe do empirismo futuro, a *práxis* ajustava-se assim a métodos processuais, que ao invés de imitar ou reproduzir a natureza, constituíam duplos simbólicos e alegóricos do mundo concreto, mundo esse, que não era intuído na sua real feição, mas sim interpretado segundo códigos visuais e teológicos pré-determinados[7]. Por conseguinte, este factor imperativo de uma linguagem exclusivamente simbólica requeria do observador uma interpretação heurística da imagem, i.e., uma capacidade intrínseca de decifrar códigos visuais sem o auxílio de uma *mimésis* apurada da natureza. Este processo de memoração, a que Gombrich atribuiu um carácter eminentemente mnemónico, constitui a chave para a conversão de metáforas e pensamentos abstractos em imagens eloquentes numa relação de duplo sentido, i.e., do literal para o imagético e do imagético de novo para o literal[8] (Gombrich E. H., 2012, p. 60).

Este processo anagógico de leitura da imagem possui, no entanto, uma clara filiação com o mundo clássico e com a oposição doutrinal entre Platonismo e Aristotelismo, base

[6] Vinci, L. d. (1986). Tratado de Pintura. (A. G. Garcia, Ed.) Barcelona: Akal, p. 33.

[7] Esse carácter prioritariamente didáctico e não especular das imagens, advém da função exclusivamente teológica com que as mesmas foram consideradas até à idade moderna, ou seja, mediante a sua índole soteriológica fundamentada no aforismo do Papa Gregório Magno (ca. 540-604 d.C.), "as imagens são para os analfabetos o que as letras são para aqueles que sabem ler" (Gombrich E. H., 2012, p. 59).

[8] Uma percepção distinta do fenómeno será proposta por Ernst Cassirer, que entende a metáfora enquanto vínculo intelectual entre a linguagem e o mito, i.e., uma formulação metafisica do universo veiculada e traduzida através de complexos *verba nomina* (Cassirer, 1992, p. 102).

fundacional da teoria artística medieval, cuja dissecção prévia não se poderá certamente ignorar. Os mecanismos de representação do mundo postulados em ambos os casos, recusavam a *mimésis* absoluta como forma e substância última. Se Platão não se constituía enquanto inimigo declarado das artes, a sua filosofia consubstanciava-se segundo Panofsky, claramente «estranha às artes», elegendo no lugar da arte «indisciplinada» dos gregos, a fixação canónica que a arte Egípcia postulava (Panofksy, 1989b, pp. 18-19). O confronto entre estas duas vertentes conceptuais do mundo, instigam o homem a um processo natural de émulo da natureza, i.e., à integração e criação de um sistema geral que o conduza à ideia subliminar de domínio sobre essa mesma natureza[9]. Será através desta formulação do artista enquanto contendor/acrisolador da natureza, que surgirá o mito como fundamento último da construção heurética, tornando-se manifestamente, na imanência natural da linguagem e da arte, englobadas categoricamente sob o tópico comum da imitação (Cassirer, 1995, p. 123). Do mesmo modo, constituirá o elemento fundacional de toda a retórica em torno da imagética artística, ou seja, o complexo equilíbrio entre *heuresis* e *mimésis.* A heurética representa assim, o berço natural do pensamento mitológico, através do qual o aperfeiçoamento da natureza será desenvolvido, estabelecendo entre o plano mitológico e o sensível a mediação de uma *mimésis* arquetípica e correctiva da natureza[10].

Concepções pósteras, como o fundamento Aristotélico *ars simia naturae*, implicarão um renovado compromisso em torno do conceito de imitação: "A imitação é natural ao homem, desde a infância, e uma das suas vantagens sobre os animais inferiores é a de ser a criatura mais imitativa do mundo, aprendendo a princípio por imitação" (Cassirer, 1995, p. 123). A Aristóteles não interessava uma mera reprodução mecânica da realidade ou uma experienciação estética do mundo, mas sobretudo o enfoque teórico que essa mesma imitação pressupunha. Perante as imperfeições que a própria natureza manifesta, Cassirer postula precisamente o equilíbrio necessário para alcançar a mais elevada beleza segundo os princípios Aristotélicos, ou seja, uma harmonização entre a

[9] Esta visão heurética do mundo, permite ao homem corrigir a sua representação, edificando no seu lugar o mito do belo transcendente, "(…) la pensée de l'Antiquité grecque n'est aucunement demeurée étrangère à la conception qui fait de l'artiste non pas seulement l'humble copiste de la nature, mais aussi son émule, qui en pleine indépendance corrige, par son pouvoir librement créateur, ses inévitables imperfections (…)" (Panofksy, 1989b, p. 32).

[10] Mircea Eliade, caracterizando esta estrutura ontológica de raiz platónica, considera que um objecto ou uma acção, apenas se tornará real na exacta medida em que imite ou repita um arquétipo. Na sua opinião a realidade [verdade] apenas se constitui mediante um processo de "(…) repetição ou pela participação; tudo o que não possui um modelo exemplar é «desprovido de sentido», isto é, não possui realidade" (Elliade, 1990, p. 44).

imitação e um desvio da natureza em partes iguais[11]. Este legado, fundamentado circunstancialmente sobre uma maior ou menor dependência da *mimésis*, preconizava da parte dos artistas uma permanente acção correctiva da natureza, fosse na substância Platónica da representação do mundo enquanto sombra e símbolo, fosse no propósito Aristotélico de uma *aemulatio* compósita, ou seja, mediante a adição apenas dos elementos considerados perfeitos.

Todo o imaginário clássico votado aos artistas e à sua *práxis* encontra-se, assim, pleno de exemplos análogos a esta *aemulatio* compósita, constituindo a formulação conceptual do mito do belo e do bom[12]. Disso é prova evidente a súmula que Zêuxis efectua das cinco virgens de Crotona a fim de representar a mítica beleza de Helena, ou a resposta que Filóstrato o antigo dá ao seu interlocutor egípcio, quando este de modo sarcástico questionava se Fídias ou os outros escultores tinham ido ao céu com o intuito de aferir a *mimésis* dos deuses, contemplando a sua forma verdadeira[13]: *"(…) C'est l'imagination qui a créé ces dieux et elle est plus artiste que l'imitation, car l'imitation représente ce qu'elle voit, l'imagination ce qu'elle ne voit pas*" (Panofksy, 1989b, p. 33). A idealização mítica implica desta forma uma necessária crença na sua formulação, sem a crença na realidade do seu objecto, o mito perde fundamento (Cassirer, 1995, p. 74). Esta necessidade imperativa de o objecto reflectir claramente a essência do mito que representa de forma a que a crença nesse mito nunca seja posta em causa, confere à *mimésis* a condição de serventia exclusiva da *heuresis* na sua tripla natureza: conceptual, estrutural e perceptual.

Protelados na idade média, Platão por Santo Agostinho (354-430 d.C.) e Aristóteles por São Tomás de Aquino (1225-1274 d.C.), os seus princípios em torno de uma independência formal de uma absoluta *aemulatio* da natureza, darão lugar a um postulado sobre a representação de uma beleza, agora cristã, mas que na essência permanecerá intacta. Panofsky concede a Agostinho a primazia de reconhecer na arte a contemplação de um tipo de beleza, que, longe de pertencer apenas aos objectos da natureza, seria

[11] Para Aristóteles, uma impossibilidade convincente seria sempre preferível a uma possibilidade não convincente, e este postulado estrutura também uma concepção eminentemente heurética da natureza (Cassirer, 1995, p. 124).

[12] Trata-se da noção de *Kalokagathia*, ou seja, uma selecção estética mediada fluentemente através dos mitos da criação clássicos: "Para o espírito Grego, a beleza teve sempre um significado inteiramente objectivo. Beleza é verdade; é um caracter fundamental da realidade (…)" (Cassirer, 1995, p. 177).

[13] A mimese na arte não surge, deste modo, directamente associada à simples cópia do mundo sensível, antes, a sua função correctiva e reprodutiva serve de suporte à crença no mito - quanto mais real a mimese, mais real o mito - quanto mais real o mito, mais real a crença – quanto mais real a crença mais autoritas na fixação do cânone.

passível de ser transferida indirectamente para a matéria através do poder de imitação e mediação que o espírito do artista detinha. Essa beleza exposta, constituía, porém, uma caliginosa parábola e um pálido reflexo da genuína beleza invisível que o artista contemplava na sua alma antes de a materializar em formas concretas, uma beleza inatingível situada, "«*par-delà les âmes» - les «choses belles», celles que l'artiste peut concevoir en son esprit et rendre visibles par le travail de ses mains, sont dérivées de cette «beauté» que nous ne pouvons pas vénérer dans les oeuvres d'art mais seulement au-delà d'elles*" (Panofksy, 1989b, pp. 51-52). Panofsky entende que a abdução do conceito platónico de "Ideia", cuja concepção original pressupunha uma existência absoluta em todos os aspectos universais, terá encontrado em Agostinho o seu termo[14]. O significado das ideias, inicialmente ligado a uma filosofia transcendental, será alterado por uma espécie de reversão para um sentido cosmológico que rapidamente cederá o passo a um dogmático sentido teológico (Panofksy, 1989b, p. 54).

Precisamente no século XIII decorrerá a grande recepção Aristotélica, cujo enfoque residirá precisamente na capacidade concedida ao artista de criar, se não uma ideia propriamente metafisica, pelo menos uma representação da forma «a partir da imagem ideal presente na sua alma», tal como Aristóteles prescrevera e Tomás de Aquino e Mestre Eckhart agora subscreviam (Panofsky, 1981, p. 169). Neste culminar da baixa idade média, a ciência da natureza integrada no vasto *corpus* da escolástica, começava a manifestar os primeiros ensaios de uma metodologia experimental manifesta no "naturalismo" do século XIII conducente ao póstero "realismo" dos séculos XIV e XV. Este naturalismo consistia, porém, não na imitação da natureza em si, mas dos processos formais a partir dos quais a natureza cria[15], processos esses, enquadrados na fórmula de São Tomás de Aquino abduzida ao modelo Aristotélico[16]. Por conseguinte, o objecto artístico na idade média, não representava o reflexo mimético da natureza, mas sim o reflexo da imagem interior que essa mesma natureza produzia no autor. A natureza dessa imagem, segundo Panofsky, não possuiria a mesma natureza da "Ideia", de resto, termo

[14] Este, incorporará uma tripla adaptação aos princípios e fundamentos cristãos: primeiro para incluir um espírito criador do mundo; depois para incluir os pensamentos do espírito criador do mundo; por último impondo os pensamentos de um Deus pessoal.

[15] Conforme veremos adiante, esta percepção da arte enquanto expressão de uma "Ideia" ou desenho interior, será recuperada em parte pelo futuro *concetto* maneirista, expresso claramente por Arnold Hauser, "De acordo com a nova doutrina, o artista criava, não segundo, mas como a natureza" (Hauser, 1965, p. 74).

[16] "La forme de la chose à produire doit renvoyer chez le producteur à un modele (similitudo) (…) comme le monde n'est pas le produit du hasard, mais (…) il a été créé par Dieu, en tant que celui-ci agit par son esprit, il faut nécessairement qu'il y ait une forme dans l'esprit divin, sur le modele de laquelle le monde a été créé. Et c'est en cela que consiste l'essence conceptuelle de l'idée" (Panofksy, 1989b, pp. 57 - 58).

técnico exclusivo da teologia, mas poderia ser comparada conceptualmente a esse princípio. A necessidade derradeira de estabelecer um princípio tutelar de uma teoria medieval da arte, conduzirá Panofsky à invocação de Dante, que apesar de evitar habilmente a utilização teológica do conceito "Ideia", deduz um lapidar axioma. Para Dante, a arte manifestava-se em três níveis simbólicos distintos, cuja finalidade os irmanava num propósito comum: no espírito do artista, heurético por natureza; no instrumento utilizado, ou seja, na práxis empregue na concepção da obra; e na própria natureza simbólica da matéria, caso exemplar do ouro e do seu valor tipológico e imagético sagrado (Panofksy, 1989b, p. 60).

Deste modo, de forma deliberada e consciente, esta linguagem predominantemente simbólica e compósita traduzida da sua formulação filosófica seminal para os novos cânones teológicos do cristianismo, prescindia abertamente do elemento primacial com que a nossa percepção óptica desde sempre intuiu a realidade: a discriminação lumínica entre texturas e superfícies, conferente de uma identidade visual autónoma a cada elemento observado. Com efeito, toda a arte produzida neste lapso pré-revolução epistémica e visual, renunciava em absoluto a qualquer exercício de assemelhação com o real, constituindo o duplo simbólico e a formulação heurística formulada na mente do artesão, o fulcro processual de toda a manifestação artística sob a restrita alçada dos propósitos teológicos e funcionais da imagem. Os pressupostos de uma semântica eminentemente simbólica, erigidos sobre a tutela do sacrossanto patrono das artes durante a idade média - a igreja - condicionaram os artistas na procura de novos códigos visuais, instituindo uma perenidade processual evidente.

Constata-se igualmente a ausência de uma outra dimensão vital associada à percepção psicofisiológica do espaço que a formulação visual medieva também prescindia abertamente: a percepção axonométrica conferente de volume e de identidade espacial a cada objecto ou entidade percepcionada. De facto, a concepção pré-moderna e medieval do espaço pictórico, manifestava-se através da aposição de planos bidimensionais sobre a superfície pictórica, cuja função, longe do domínio narrativo póstero, limitava-se a cumprir o cânon da natureza simbólica da matéria atrás mencionada[17]. Esta concepção, manifestamente minimalista no que concerne ao carácter identitário e espacial dos objectos, constituía inclusive, um retrocesso face à formulação

[17] Trata-se de um mundo onde espaços e corpos, na óptica de Panofsky, seriam inexoravelmente remetidos para a superfície (Panofsky, 1999, p. 49).

conceptual do espaço pictórico da antiguidade clássica, que apesar de deficiente, manifestava um carácter ilusório distinto[18]. No entanto, apesar da diversidade das teorias espaciais da antiguidade, nenhuma delas se mostrou capaz de sistematizar a correlação entre altura, extensão e profundidade. O espaço, mais do que uma representação unificadora capaz de dissipar o contraste entre "corpos" e "não corpos", constituía-se apenas enquanto espaço subsistente e secundário[19], desprovido de qualquer carácter identitário (Panofsky, 1999, pp. 42,44). Em consequência, esta concepção impediu o desenvolvimento teórico do infinito até à idade moderna, e assim sendo, da génese do postulado geométrico de que todas as linhas paralelas se encontrariam eventualmente nesse mesmo infinito, unificando a relação entre os objectos representados (Dunning, 1991, p. 10). Esta concepção distinta do universo, marcou definitivamente o lapso cronológico decorrido entre a *perspectiva naturalis* da antiguidade e da idade média, do advento da *perspectiva artificialis* na idade moderna. Deduz-se deste modo com veemência, que a introdução da *Scientia Pictórica* nos processos produtivos dos objectos artísticos, representou não apenas uma revolução cognitiva, mas uma completa renovação paradigmática com contornos ontológicos patentes na modificação vivencial e espácio-temporal do homem com o universo e com a natureza[20]. A lógica, alia-se deste modo à prática na formalização de um novo e epistémico sistema de exegese do mundo baseado numa experimentação consciente, não obstante a existência prévia de parâmetros canónicos geométricos, que constituíam prática corrente nos tradicionais e medievos circuitos corporativos que importa analisar.

Apesar da índole paradigmática que estas alterações irão manifestamente induzir, essa súbita capacitação geométrica e espacial não surgirá de um vazio prévio. A geometria assumia-se enquanto prática e semântica comum na idade média, encontrando-se

[18] A concepção perspéctica clássica, à qual dedicaremos um capítulo póstero, apesar de conferir uma dimensão identitária tridimensional aos objectos representados, era, porém, manifestamente incapaz de os integrar num espaço envolvente unificado, como aquele que será inaugurado com o advento do *Quantum Continuum* Albertiano.

[19] Os artistas medievais, à semelhança dos gregos e dos romanos antes deles, fortemente influenciados por Aristóteles, seriam incapazes de imaginar um espaço uniforme e omnipresente como aquele que hoje é percepcionado. Fora da esfera aristotélica do universo, nada existia, tudo o mais era simplesmente vazio. Deste modo, não concebiam os objectos como existentes num mesmo espaço contínuo, mas antes, ocupando um lugar determinado em relação ao centro do universo. Esta concepção, é oriunda em parte do paradigma espacial aristotélico de Ptolomeu, onde um globo fechado em torno de uma terra fixa se edificava enquanto modelo inteligível de um universo circunscrito e familiar (Dunning, 1991, p. 10).

[20] Em simultâneo, nascerá não apenas a capacidade artística de formular conceptualmente um espaço com coordenadas passivelmente habitável, mas também a capacidade náutica em determinar abcissas e ordenadas num determinado plano ou carta. Estas duas componentes oriundas de polaridades funcionais tão distintas assumem-se mutuamente enquanto chaves de racionalização/interpretação/representação do mundo.

largamente disseminada e regimentada em manuais, registos de viagens, prontuários e receituários. Apesar do carácter predominantemente *vade-mécum* destes diversos prontuários e receituários anteriores à grande tradição tratadística do *Quattrocento*, a procura de regras seguras que estabelecessem parâmetros de uniformidade e mensurabilidade da *práxis*, encontrava na geometria uma linguagem comum, disseminada e cultivada enquanto «ciência da arte». Lino Cabezas, refere a existência de actas das reuniões dos mestres de obras de Milão, datados de 1386, onde essa relevância é já determinante[21]. Convém, no entanto, frisar, que o conceito aqui exposto pelo mestre Jean Mignot, não corresponde em nada ao escopo que a futura teoria da arte do *Quattrocento* se predispôs alcançar, nomeadamente na já referida transição tipológica da prática para a lógica, ou seja, entre *Fabrica* e *Ratiocinatio* em toda a dimensão Vitruviana do termo.

Certamente que Jean Mignot no ano de 1386 desconheceria por completo os *De Architectura Libri Decem*, reencontrado apenas em 1416 por Poggio Bracciolini e amplamente difundidos a partir de 1511 na edição de Giovanni Giocondo. A aparente conjugação entre *Fabrica* e *Ratiocinatio* que Mignot reclama através do seu axioma «*ars sine scientia nihil est*», não estabelece ainda a tão desejada ponte literária entre *philologia* e *philotechnia* que Vitrúvio advoga, ou seja, entre o conhecimento e a prática comprometidas precisamente no advento de ciências paralelas à concepção artística, caso óbvio da óptica pictórica e da ciência perspéctica (Cabezas, 2002, p. 105). Importa, portanto, questionar a que tipologia de *Scientia* é que se refere o mestre Mignot, quando designa aqui a geometria enquanto guia supremo da harmonização das formas. A compreensão da profunda revolução epistémica que adveio da transformação de um exercício puramente mecânico, repetitivo e oficinal, numa actividade intelectiva e racional, convida, de facto, à compreensão fundamental da antinomia entre estas duas realidades contraditórias.

A geometria prática medieval em voga no mundo oficinal dos artífices conhecida como *geometria fabrorum*, constituía-se enquanto ramo independente da geometria teórica integrada no escolástico *quadrivium*. Conforme será amplamente analisado à posteriori, o *quadrivium* associado ao *trivium*, formava parte do conjunto das artes

[21] "Las actas de unas reuniones de maestros de obras en Milán, (…) recogen la crítica del experto francés Jean Mignot, dirigida a sus oponentes, por dejar de lado las reglas de la geometria cuando alegaban que la ciencia era una cosa y el arte otra. Sin embargo, para él el arte no era nada sin la ciencia cuando afirmaba en su dictamen: «*ars sine scientia nihil est*»" (Cabezas, 2002, p. 105).

liberais, agregando no seu seio disciplinas físico-matemáticas afins como a geometria, a aritmética, a astronomia e a música. Juntamente com as ciências lógicas do *trivium* - gramática, retórica e dialéctica, distanciavam-se radicalmente das chamadas artes "mecânicas" ou "oficinais", integradas em ofícios que granjeavam de um estatuto social demeritório e inferior (Cabezas, 2002, pp. 106-107). Beleza e verdade, conforme já observámos, constituíam dois pares indissociáveis, e quando a beleza presente na harmonia dos sons era passível de ser transposta para simples razões numéricas, cabia precisamente aos números estruturar a ordem cósmica[22]. A notação geométrica até aos meados do século XV, possuía fundamentalmente um caracter eminentemente «anagógico», i.e., enquanto instrumento de mediação de um sentido concreto para um plano místico[23]. Esta mesma percepção, torna-se evidente quando a analisados os célebres cadernos de Villard de Honnecourt, onde coabita harmonicamente uma tripla intenção: o carácter eminentemente hierático e arquetípico da forma; a circunscrição eidética da forma; e a função eminentemente mnemotécnica[24], ou seja, o desenho enquanto sistema de memorização modelar (Cabezas, 2002, pp. 104-105). Esta é na essência a concepção funcional de uma geometria entendida enquanto sistema de interposição liminar, i.e., enquanto sistema dialogante entre a forma concreta e o sagrado, não possuindo na sua essência qualquer característica da futura concepção humanista da geometria enquanto triplo sistema de compreensão, apropriação e representação do mundo concreto.

Importa compreender, portanto, que a revolução visual e sobretudo epistémica que a geometria introduziu, pelo seu carácter profundamente transformador da relação do homem com a natureza, não se manifestou exclusivamente por uma alteração profunda dos prévios formulários operativos ou teóricos em voga nas *bottegas*. De facto, o seu pendor arquetípico, far-se-á notar em múltiplas esferas até aí isoladas e equidistantes entre

[22] A matemática e a geometria do quadrivium eram deste modo tributárias de uma herança clássica, que via no número a única chave de um universo inteligível, traduzido aqui num texto Pitagórico, "O número é o guia e o mestre do pensamento humano"; sem o seu poder tudo permaneceria obscuro e confuso" (Cassirer, 1995, p. 177).

[23] Esta relação intrínseca entre a forma e o seu arquétipo geométrico, encontra-se claramente exposta por Roberto Grosseteste (1175-1253), para quem a geometria constituía um mecanismo inteligível, porquanto todas as formas da natureza possuem uma raiz geométrica e são passiveis de serem reduzidas a linhas, ângulos e figuras regulares (Cabezas, 2002, pp. 104 - 105).

[24] Existem alguns exemplos de manuais/cadernos de notações, caso de Matthäus Roritzer ou Hanns Schmuttermayer, cuja utilidade se centra sobretudo no registo e transmissão de repertórios, soluções estruturais e ornamentais, cuja representação gráfica, por omissão de técnicas ou soluções mais adequadas, as afastam claramente de um caracter didáctico e as remetem muito mais para a já aludida função mnemotécnica (Rodríguez, 2016, p. 28).

si: entre o mundo oficinal e o mundo intelectual; entre artífices e humanistas; entre as corporações e os governos das cidades, entre cortesãos e artistas, etc.

Um dos aspectos mais notórios desse carácter reformador e epistémico, celebra-se precisamente pela comutação dos habituais interlocutores e intervenientes dos meios oficinais, ampliando largamente o espectro de públicos para quem a fruição visual do mundo constituía forma e finalidade existencial. Esta transferência de competências, e sobretudo, de intervenientes constitui prova cabal da extensa mutação ocorrida nas aptidões perceptivas prévias, cujo carácter e finalidade importa compreender. A intersecção de segundas realidades exógenas ao caracter estritamente sagrado da arquitectura, veio introduzir a necessidade de extrapolar as funções primordiais que a *geometria fabrorum* detinha, reformando-a e impondo-lhe novas valências de elevada complexidade.

Anteriormente a esta majoração intelectiva, os processos habituais de ascensão à categoria de «Mestre» provinham de uma progressiva especialização; caso particular dos pedreiros e/ou carpinteiros. A póstera sobreposição à prática construtiva de homens oriundos de universos distintos onde as matemáticas se evidenciaram enquanto semiologia axial, caso exemplar dos pintores, ourives e escultores, veio introduzir preocupações acessórias às habituais problemáticas da engenharia da construção. Segundo Wolfgang Lefèvre, é possível enumerar quatro novas realidades, cujo maior ou menor grau de complexidade terão contribuído para uma elevação intelectual, social e estatutária dos arquitectos: o advento da arquitectura militar em consonância com o desenvolvimento da artilharia e a demanda de novas fórmulas de robustez geométrica; desenvolvimento de veículos de *imaginerie* arquitectónica como o recurso à perspectiva ou à representação diagramática; o advento de uma teoria arquitectónica, polímata e de elevada erudição, capaz de harmonizar estilo com matemática e mecânica; o surgimento de uma imprensa textual e imagética, e cuja profusão terá contribuído para uma evidente massificação teórica (Lefèvre, 2017, pp. 250-253).

Os habituais receituários e manuais oficinais encontravam o seu público num fino espectro circunscrito habitualmente à zona de influência do artífice que o concebia: a sua própria oficina; aprendizes (sobretudo); outras oficinas (raramente). Esta circunscrição sigilosa, quando associada ao largo espectro constituído por diversas *bottegas* ou corporações de construtores e ao valor tipológico relacionado com o segredo profissional, torna-se evidente. Os receituários eram mantidos dentro de uma esfera privada à própria circunscrição da *bottega*, e representavam um valor indissociável da cultura sigilosa de

forte cariz medievo. Lino Cabezas recorda a este respeito um episódio tardio, passado na convenção de Ratisbona de 1459, onde ainda se torna patente esta cultura de sigilo existente nas corporações de canteiros, "*Además, ningún oficial, ni maestro, ni parlier (portavoz de taller) ni jornalero, enseñará a ninguno, sea quien sea, que no sea de nuestro oficio ni haya trabajado en la cantería, cómo sacar el alzado de la planta*" (Cabezas, 2002, p. 106).

A formulação de uma nova teoria artística, como a que veio dar origem à *Scientia Pictórica*, terá assim instituído duas mudanças radicais nestes tradicionais pressupostos: por um lado, promoveu o fim do sigilo profissional nos processos de ensino e transmissão de conhecimentos, universalizando o acesso aos novos enunciados teóricos; por outro, instituiu uma renovação dos habituais destinatários e interlocutores destes textos didácticos e formativos, universalizando os públicos para os quais se destinavam. Intelectuais e humanistas ocuparão doravante o lugar outrora exclusivo de artífices e trabalhadores manuais, e o ensino tradicional da Idade Média, fundamentado substancialmente no didactismo da cópia e do *exemplum*, será convertido em matéria de intelecção e entendimento (Cabezas, 2002, p. 105).

Não obstante a perenidade do despojamento mimético e espacial medievo, assim como, uma notória cultura de resistência à nova teoria artística detectável até finais do século XV, as profundas transformações operadas ao longo do século XV irão perdurar e instituir-se enquanto cânones axiais de toda a arte europeia até aos alvores do século XX. Trata-se assim, de uma revolução com características amplamente paradigmáticas e epistémicas, totalmente concordante com o já referido postulado Kuhniano, para quem as revoluções resultam de um imperativo de substituição total ou parcial de paradigmas pré-existentes que deixam simplesmente de responder adequadamente às funções para as quais tinham sido constituídos[25] (Kuhn T. S., 2009, pp. 133-134). Este processo decorre do encontro e da oposição vertical entre a catábase dos deuses face à semelhança integral com o real instituído pela óptica pictórica flamenga, e a anábase do observador ao espaço

[25] A convicção plena numa semântica inteiramente simbólica e no didactismo eidético de uma imagem desprovida de códigos visuais coerentes com a realidade, irá desmobilizar-se paulatinamente dando lugar a uma consciência antagónica. Ao símbolo, será interposta a mimésis enquanto módulo intensificador de mitos - quanto mais real o objecto do mito, mais real a crença – quanto mais real a crença maior a *autoritas* dos seus detentores

sagrado da manifestação divina, tornado agora uno e indivisível graças ao advento do *Quantum Continuum* Albertiano[26].

Poder-se-á caracterizar deste modo, que a intersecção teórico/prática da revolução científica com as práticas pictóricas europeias do século XV, originaram três revoluções cognitivas nas tradicionais fórmulas de representação, entendimento e experienciação do mundo. Não obstante os pressupostos últimos destas revoluções culminarem claramente num crescente aperfeiçoamento protocientífico, a sua origem encontra-se fortemente fundeada em desígnios eidéticos e mágico/sagrados. Será da intersecção dos três componentes seminais atrás elencados: 1) apropriação do real sagrado; 2) apropriação do espacial sagrado; 3) harmonização e concatenação dos dois pressupostos anteriores - que nascerão precisamente os movimentos transformadores que modelarão determinantemente a face das pósteras práticas artísticas.

Estes novos processos de captação e fixação mimética que serão desenvolvidos nas oficinas setentrionais mediante a aplicação de múltiplas e ténues velaturas, virão assim responder ao imperativo de conferir ao espectro visual Europeu uma **primeira revolução cognitiva**. Esta caracterizar-se-á pela integral *aemulatio* do real, através da inclusão de texturas, de brilhos, de densidades e de matizes, que no seu conjunto formularão uma representação especular do mundo e um renovado paradigma visual. A **segunda revolução cognitiva**, surgirá, portanto, aquando do advento da *perspectiva pingendi* ou *perspectiva artificialis*, dotando a pintura de um genuíno espaço pictórico onde a identidade volumétrica de cada objecto ou entidade representada, manifestavam agora uma soberania existencial num universo intuído na sua mensurabilidade tendencialmente infinita. A **terceira revolução cognitiva** advirá, conforme se observará, da união dos dois postulados anteriores, resultando numa fórmula visual perene e definitiva, cujo carácter se afigura predominantemente ontológico – decorrendo precisamente do seu apogeu o advento da *Scientia Pictórica*.

[26] A mimésis instituirá deste modo, processos de recognição evidentes entre o observador e o objecto de fé observado, instituindo na óptica de Mircea Eliade, uma identificação automática que promove periodicamente o «tornar-se contemporâneo dos deuses» (Eliade, 1999, p. 104).

2.1. Cennino Cennini: um moderno ou um tradicionalista?

> Así, como humilde miembro que ejerce el arte de la pintura, yo, Cennino d'Andrea Cennini, nacido en Colle di Valdesa, fui adiestrado en dicho arte durante doce años por Agnolo di Taddeo, de Florencia, mi maestro, el cual a su vez aprendió dicho arte de Taddeo, su padre; este último fue bautizado por Giotto y fue discípulo suyo durante veinticuatro años (Cennini, 2014, pp. 32-33).

Apesar da póstera ocorrência de uma revolução na teorização e prática oficinal, é certo, porém, que não se observa uma gradual transformação nos conteúdos programáticos dos primeiros teóricos e tratadistas. A transição parece súbita e radical, como num impulso impremeditável, mas de facto, e conforme se observará, a ambiguidade impera sobre a questão. Por um lado, a secessão entre os dois modelos parece obedecer a uma determinada continuidade semântica, por outro, a distância epistémica que as separa é desproporcional. A sobreposição de dois mundos antagónicos: um medievo e consubstanciado pelo *exemplum* e pelas práticas operativas; o outro teórico, experimentalista e multidisciplinar, fazem adivinhar a coabitação em determinado momento de duas teorias artísticas opostas. O elemento que permite deduzir esta justaposição teórica é a prevalência quase coetânea de dois autores fundamentais para o cabal entendimento da mudança de paradigma - Cennino Cennini (1370 - 1440) e Leon Baptista Alberti (1404-1472), e os seus *Trattatos*, *Il Libro dell'Arte* e o *De Pictura*. Analise-se o primeiro. O título deste capítulo, ambíguo na sua natureza paradoxal, baseia-se num ensaio desenvolvido por Peter Seiler, onde o posicionamento tipológico da obra de Cennino Cennini é amplamente analisado, procurando determinar o grau de charneira da sua obra face ao advento da idade moderna e das distintas "revoluções" artísticas que ora despontavam nos primeiros decénios do *Quattrocento* (Seiler, 2012; Mazzaferro, 2016).

Com efeito, o debate em torno da maior ou menor "modernidade" que Cennino manifesta no seu *Trattato*, não é original. Uma das primeiras interpretações historicistas sobre o homem, a sua obra e o seu posicionamento na história, foi apresentada por Lionello Venturi em 1925. Venturi pressente ainda no texto de Cennino a mediação que tanto Giotto como Dante estabeleceram entre o mundo atávico e medievo e o renascimento pleno, como uma espécie de fio condutor ou guia: "*Perciò il Libro dell'arte non è ancora un trattato del Rinascimento, anche sè non è più soltanto un ricettario del Medio Evo. Giotto e Dante gli hanno aperto un orizzonte nuovo; ma il lampo è stato*

breve, e Cennino si è acquetato di nuovo nel mestiere (…)" (Venturi, 1925, p. 244). Não obstante esta abertura de horizonte, para Venturi, Cennino não cumpre integralmente com a ruptura instituída entre os tradicionais formalismos oficinais, deixando-se aprisionar pelos tradicionais rudimentos mesteirais. Apesar de manifestar já no seu discurso, uma inusitada liberdade semântica e alguns rasgos de evidente modernidade, Venturi considera-o deliberadamente singelo e inconsequente: "(…) *non prima di aver detto, ingenuamente, senza aver coscienza del loro valore, alcune parole molto alte, molto fini, molto vere, degne di molto rispetto anche se udite a distanza di secoli*" (Venturi, 1925, p. 244). Apesar de Venturi parecer equilibrado na análise que estabelece do texto, Peter Seiler considera-o inteiramente descontextualizado. Para Seiler, as suas considerações resultam completamente extravagantes, defendendo no seu lugar um posicionamento mais tradicionalista no que respeita a uma maior ou menor "erudição" do mestre. Este, denota no discurso do *Libro dell'Arte* uma inegável incapacidade de extrapolar plenamente a circunscrição semântica artesanal, "(…) *the nature of Cennini's writing as a purely technical (and not theoretical) piece on art as craftsmanship*" (Mazzaferro, 2016). Não existe nenhum fundamento para a caracterização "extravagante" com que Seiler caracteriza a análise de Lionello Venturi, pois apesar de antever alguma novidade no texto Cenniniano, em nenhum momento o desclassifica enquanto tratado artesanal.

Seguindo uma lógica mais propícia, Licisco Magagnato questiona a ambiguidade do *Libro dell'Arte* face ao seu caracter tipológico, pois o mesmo poderá ser considerado como o último exemplar de uma longa tradição de receituários antigos, diferenciando-se destes, porém, graças ao carácter metódico do discurso, claro conferente de novidade e de uma proto-modernidade[27]. Face às múltiplas proposições formuladas, compreende-se que o texto não é uniforme e linear e que a sua singularidade advém fundamentalmente da concatenação de dois discursos paralelos, antagónicos e contraditórios por natureza. Por conseguinte, importa efectuar o enquadramento histórico da obra em questão, de forma a expor todo o carácter idiossincrático que o documento e o seu autor manifestamente possuem. Mais do que fazer adivinhar as profundas transformações operadas no meio oficinal com o advento da *Scientia Pictórica*, a obra permite intuir o

[27] Este aspecto decorre na sua opinião, da conjugação de dois factores irresolutos e aparentemente contraditórios: por um lado, o receituário mimético das técnicas oficinais medievas; por outro, uma leve insinuação de um carácter proto naturalista tão característico do humanismo (Cennini, 2014, p. 5).

panorama prévio - esse terreno fértil onde germinaram os preceitos da futura revolução epistémica.

Existem distintas propostas cronológicas para a obra, que distam entre si cerca de quatro décadas. Este distanciamento, apesar de severo, não reduz o carácter vacilante entre um medievalismo atávico e esparsos rasgos de um crescente, mas ingénuo individualismo, de resto, no esteio do legado pictórico Giottiano. Sobreviveram três códices do *Libro dell'Arte*: dois localizados em Florença, o *Laurenciano* e o *Ricardiano*; e um terceiro, o *Ottoboniano*, que se encontra em Roma e que é uma cópia moderna e lacunar do *Laurenciano*. Este último, sendo o mais antigo, encontra-se datado de inícios do século XV e assume maior fiabilidade que os seus congéneres. Terá sido, no entanto, o exemplar Romano datado de 1437 que terá originado a primeira edição de 1821 saída das mãos de Giuseppe Tambroni (Cennini, 2014, p. 241). Este facto, terá introduzido um equívoco primacial graças à interpretação literal que tanto Filippo Baldinucci como o próprio Tambroni estabeleceram nos séculos XVII e XVIII do códice Laurenciano, em cujo epilogo existe uma estranha e perturbadora informação: "*Finito libro referamus gratias 1437. A 31 de julio ex stincarun*" (Cennini, 2014, p. 235). Sobre este misterioso prisioneiro/escritor, encarcerado na prisão florentina de «le Stinche», que datou e assinou a obra em 1437, concluíram Baldinucci e Tambroni, tratar-se do próprio Cennino Cennini caído em desgraça, enquadrando desta forma a génese do *Libro dell'Arte* em meados do século XV e alavancando deste modo um evidente anacronismo em torno da obra e do autor[28] (Mazzaferro, 2016). Numa perspectiva mais lúcida e de elevado pendor analítico, Fernando Tempesti, Brunello e Licisco Magagnato, de acordo com as evidências linguísticas do léxico utilizado, consideram que a obra deverá ter sido escrita em finais do século XIV, por volta de 1398, muito provavelmente no Véneto, integrada de resto, na tradição do enciclopedismo escolástico típico do culto ambiente Paduano (Cennini, 1987, p. 11; Cennini, 2014, pp. 5,29,238).

Os escassos fragmentos biográficos de Cennino, contribuem certamente para este equívoco seminal. De facto, o único elemento documental datado sobre a sua vida, posiciona-o em 1398 em Pádua, a residir no bairro de *San Pedro* juntamente com a sua mulher, *donna Rica,* filha do senhor *Francesco Valaruchino della Ricca, de Cittadella*

[28] Na opinião de Franco Brunello, deverá considerar-se o código *Laurenciano* enquanto documento apócrifo, transcrito muito provavelmente por um prisioneiro do célebre carcere Florentino, que justapôs ao código uma data tardia e um insólito berço para a obra (Cennini, 2014, p. 241).

(Cennini, 2014, p. 237). Ademais, à excepção dos parcos elementos que o próprio avança sobre si nos capítulos I, XLV e LXVII do *Libro dell'Arte,* a segunda fonte, redundante, encontra-se no inefável Vasari, a cujo escopo não escapou, indirecta e fugazmente integrado no relato da vida de Agnolo Gaddi[29]. Assiste-se neste jogo de espelhos a um curioso efeito de *mise en abyme*, pois é com manifesta emoção que Vasari repete na sua descrição biográfica, a própria "voz" de Cennino, "*These are the very words of Cennino*". Este eco persistente torna-se para Vasari uma garantia de perenidade de um artista/escritor, que à sua semelhança sobreviveria à voragem do tempo, contrariando a velha máxima latina *Tempus Edax Rerum* (Vasari, 1912, p. 222). Não deixa de se constituir enquanto traço de modernidade, a presença tão remota de um artista cuja voz persiste sobre o enquadramento "chão" que todos os artífices detinham à época e de cujo amplexo tão demoradamente se evadirão. Cennino descreve-se assim enquanto lídimo herdeiro de uma tradição Giottiana:

> Así, como humilde membro que ejerce el arte de la pintura, yo, Cennino d'Andrea Cennini, nacido en Colle di Valdelsa, fui adiestrado en dicho arte durante doce años por Agnolo di Taddeo, de Florencia, mi maestro, el cual a su vez aprendió dicho arte de Taddeo, su padre; este último fue bautizado por Giotto el que hizo evolucionar el arte de pintar de lo griego a lo latino, y por fin a lo moderno; y consiguió el arte más perfecto que nunca nadie haya tenido (Cennini, 2014, pp. 32-33).

O assento preponderante na "linhagem" Giottiana dos seus mestres, assume uma relevância central no seu discurso[30]. O elencar de uma espécie de patronímica sagrada, conducente até ao advento da modernidade, assume na sua perspectiva uma relevância categórica. Com efeito, a transposição formal e técnica da pintura do "grego", i.e., do estilo bizantino, para o latino e posteriormente para uma plena modernidade, constitui um juízo critico e evolutivo cuja perenidade sobreviverá até Vasari.

No entanto, ao datar a obra de finais do século XIV como sugerem Tempesti, Brunello e Magagnato, o intervalo cronológico remanescente estabelecido entre o tratado de Cennino e o *De Pictura* Albertiano, assume uma preponderante significação. A data de 1398, a escassos seis anos do nascimento de Alberti, posiciona o *Libro dell'Arte* enquanto símbolo remanescente de uma longa teoria artística medieva, matizada pela

[29] "A pupil of the same Agnolo in painting was Cennino di Drea Cennini of Colle di Valdelsa, who, having very great affection for the art, wrote a book describing the methods of working in fresco, in distemper, in size, and in gum, and, besides, how illuminating is done, and all the methods of applying gold; which book is in the hands of Giuliano, goldsmith of Siena, an excellent master and a friend of these arts" (Vasari, 1912, p. 221).

[30] No capítulo LXVII, Cennino insiste uma vez mais na sua descendência de uma linhagem formativa «moderna»: "(…) sigue este método, que te voy a describir a continuación; pues era el que usaba Giotto, el gran maestro. Fue su discípulo Taddeo Gaddi, florentino de veinticuatro años; Taddeo tuvo como discípulo a Agnolo, su hijo; Agnolo me tuvo a mí doce años, y me enseñó dicha técnica (…)" (Cennini, 2014, p. 117).

evidente "modernidade" que Giotto infundiu conceptualmente nas práticas, vivências e sobretudo, na teoria artística num momento de eminente transformação geracional. Apesar dos visíveis e atávicos traços geracionais que a obra manifesta, dever-se-á, no entanto, salientar as diferenças entre os dois modelos. De facto, ao analisar a obra tratadística de um artista como Cennino Cennini, é já sobre o protótipo do futuro artesão erudito que recai a atenção, erudição esta, patente desde logo pelo facto de o autor saber ler e escrever, aspecto que na realidade, apesar de não ser inédito, constitui um facto relevante. Entenda-se, porém, que se trata ainda de uma erudição de carácter oficinal, consubstanciada fundamentalmente na doutrina da repetição e da cópia, encontrando-se deste modo, distante do modelo que a geração subsequente irá implementar.

O futuro arquétipo de artista cientificado que tanto Alberti como Brunelleschi ou Leonardo traduzirão, representará uma viragem absoluta em termos epistemológicos quando comparado com o tradicionalismo evidenciado por Cennini. Este posicionamento do artista enquanto charneira de um mundo proverbial ou já inteiramente moderno, encontra-se patente em inúmeros ensaios sem conclusões óbvias – Cennino é desconcertante e errático nas suas volições teórico-práticas. Pretende constituir-se enquanto herdeiro da "modernidade" que Giotto havia inaugurado, expressando-se, porém, num vocabulário pleno de arcaísmos, manifestando desse modo uma paradoxal e evidente dessincronia semântica. Essa dessincronia, no entanto, patenteia-se precisamente pelo notável carácter transitório com que a sua pseudo-teoria artística se manifesta - espécie de antevisão preparatória do novo discurso que se adivinha. De facto, Anthony Blunt releva precisamente que o estudo científico do mundo natural preconizado por Alberti não terá surgido de um vazio conceptual prévio: "*Alberti did not, of course, leap into a wholly unprepared world with a ready-made theory (…) in Cennino Cennini, for instance, we find traces of the new naturalism which was already growing up in the Trecento* (…)" (Blunt, 1959, p. 2).

A questão fundamental em torno da maior ou menor "modernidade" de Cennini, prende-se, pois, com o posicionamento do artista face à origem imagética das fontes, e de uma correlação entre os dois opostos: *imitatio auctorum* e *imitatio naturae*. Ao passo que a *imitatio auctorum* pressupõe uma filiação natural numa *mimésis* indirecta, ou seja, a partir da imitação do estilo de outros autores, a *imitatio naturae* recorre directamente aos modelos fornecidos pela natureza, sem mediação prévia (Mazzaferro, 2016). Cennini é ambíguo no seu posicionamento face à fonte principal da *imitatio* eleita, mas manifesta, segundo Hauser, uma preponderante concepção corporativista medieval, ao exortar os

artesãos a serem diligentes, obedientes e perseverantes, através da *aemulatio* dos modelos dos mestres (Hauser, 1972, p. 426). Note-se porém, que Hauser falha nesta caracterização, por não intuir na semântica do tratado alguns matizes transitórios e paradoxais, conferentes inclusive, de um relativo carácter ciclotímico discursivo. Deste modo, apesar de exortar, de facto, os artistas à imitação dos mestres, desaconselha antagonicamente que o façam de forma acrítica e mecânica, manifestando no capítulo XXVI, alguns laivos de uma nova concepção hierárquica do artesão enquanto "artista" em busca de uma notória singularidade e independência[31].

Para além do mais, a prescrição da cópia dos velhos mestres não se esgota em Cennini, constituindo antes pelo contrário, uma das vertentes fundamentais da moderna teoria da arte preconizada por Alberti, Ghiberti e fundamentalmente por Leonardo, "*Copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria*" (Vinci, 1986, p. 352). A diferença entre um modelo e o outro, reside, no entanto, em dois aspectos nucleares e complementares: por um lado, na capacidade crítica que o artista deverá evidenciar face à memória, que enquanto fonte heurística medieval por natureza, afigura-se para Leonardo, de duvidosa utilidade; por outro, na hierarquia estipulada. Para Cennino, este princípio hierárquico enquadra os mestres qualitativamente, constituindo Giotto o vértice de uma incontestada mestria a emular acriticamente. Leonardo por seu turno, secundariza já a cópia dos mestres face a uma aferição/confirmação efectuada directamente do natural "*Después [ha de acudir a] la naturaleza para confirmar las razones de lo aprendido*" (Vinci, 1986, p. 351). Este aspecto configura uma diferença fundamental entre as duas propostas, que encontram a sua cesura elementar na evidente acrisia com que a tradicional teoria artística construía os seus modelos de aprendizagem. Não se pense, porém, que o modelo estatuído por Cennini, representa o afã seguidista e acrítico dos velhos modelos corporativistas que Hauser preconiza, excluindo por inteiro a cópia do natural. Com efeito, a opinião manifestamente desinformada de Hauser, traduz sobretudo uma caracterização

[31] Veja-se a este propósito o eloquente exemplo: "A continuación, debes proceder de la siguiente manera: habiéndote dedicado ya durante un tiempo al dibujo, como te aconsejé más arriba, sobre tabla, dedícate ahora a copiar las mejores cosas que encuentres realizadas por los grandes maestros, mejor para ti. Pero yo te aconsejo que elijas siempre lo mejor y más famoso, y así, día a día, raro será que no asimiles su estilo y su arte; sin embargo, si hoy te dedicas a copiar a este maestro y mañana a aquél, no asimilarás ni el estilo de uno ni el del otro y te volverás caprichoso, ya que cada estilo te disipará la mente. Ahora quiero imitar a éste, mañana a aquél otro, y así no harás nada perfecto. Si perseveras en uno, malo será tu intelecto si no sacas de él algún provecho. Después dependerá de ti el que, si la naturaleza te concedió algo de fantasía, llegues o no a desarrollar un estilo propio, y éste no puede ser sino bueno: porque (estando tu intelecto habituado a cultivar flores) la mano no querrá recoger espinas" (Cennini, 2014, pp. 55 - 56).

historicista precipitada da obra e do seu autor. No capítulo subsequente [XXVIII - *De como debes, más que los maestros, copiar continuamente del natural*] o velho mestre efectua o já aludido exercício de contraditório manifestamente contrário ao estatuído anteriormente: "*Escucha: la mejor guía que puedes tener y el mejor timón es el dibujo del natural. Y esto aventaja a todo lo demás y a ello encomienda siempre el ardor de tu corazón, especialmente cuando empieces a sentir algo al dibujar. Si perseveras, no dejes de dibuiar algo todos los días, que no será tan poco que no valga para nada, y te será de gran provecho*" (Cennini, 2014, p. 56). Esta evidente singularidade dúbia em torno de duas teses contrárias, *imitatio auctorum* e *imitatio naturae*; colocam o velho mestre numa posição de encadeamento entre duas concepções teóricas distintas e antagónicas e já no umbral de novos tempos: por um lado, no seguidismo de uma velha tradição medieva consubstanciada maioritariamente no didactismo da cópia e do *exemplum;* por outro, ensaiando um inovador relacionamento imagético com a realidade.

A concepção dos fundamentos axiais da arte preconizados por Cennino Cennini constituem, deste modo, uma prova insofismável de um mundo pré-óptico, mas também pré-matemático. No capítulo LXXXVII, onde prescreve alguns ensinamentos para pintar edificações, não efectua qualquer referência à construção perspéctica para além da genérica sugestão de "tirar o traçado com corda", sugestão esta, que não integra sequer o tradicional e arcaico modelo do eixo de fuga que será analisado adiante (Cennini, 2014, p. 132). Segundo Magagnato, para além dos rudimentos mecânicos da práxis, Cennino não parece dar-se conta da centralidade do tema na obra de Giotto, o que não deixa de ser insólito. Na sua óptica, este desvio deve-se substancialmente a uma íntegra fidelidade ao estilo dos Gaddi. Estes, ao contrário de outros discípulos como Altichiero de Verona, quando introduzidos no novo dialecto visual paduano que começava a proliferar nas capitais do Norte de Itália, nunca abandonaram o registo florentino (Cennini, 2014, p. 23).

Apesar destas dissensões face à futura *Scientia Pictórica*, é na teorização do seu fundamento da arte que mais se revela o atavismo conceptual do *Libro dell'Arte.* A sua concepção onomatopaica de uma arte ruidosa e suja, cujo labor frenético e maquinal é sugerido pelo ritmo repetitivo e encantatório com que os diversos procedimentos são elencados, constitui prova eloquente desse mundo ante moderno:

> El fundamento del arte y el principio de todos estos trabajos manuales es el dibujo y el colorido. Estas dos partes requieren lo siguiente, a saber: saber triturar, o bien moler, encolar, aparejar, enyesar, alisar el yeso y pulirlo, realzar con yeso, aplicar el bol, dorar, bruñir, L,

> conseguir relieves, desempolvar, rascar, granear, o bien agamuzar, recortar, colorear, adornar y barnizar en tabla o en cona. Al trabajar en un muro hay que humedecer, imprimar, revocar, pulir, dibuiar, colorear al fresco, acabar en seco, tempiar, adornar y acabar el muro. Esta es la ordenación de las partes anteriomente mencionadas, sobre las cuales yo, con los escasos conocimientos que he adquirido, informaré paso a paso (Cennini, 2014, pp. 35-36).

O seu fundamento da arte, ainda distante dos pressupostos teóricos da *Ratiocinatio*, encontra-se plenamente integrado nos princípios Vitruvianos da *Fabrica*, i.e., enquanto acto de construção e transformação material, distante de qualquer evidencia cognitiva ou de especulação intelectual. Deste ponto de vista, o seu receituário encontra-se totalmente sediado no amplo e difuso espaço da *philotechnia*, afastado ainda dos futuros pressupostos que a *philologia* insinuará na tratadística póstera. Com efeito, quando confrontada esta sequência ruidosa de operações destituídas de qualquer teorização prévia, com a edílica prescrição intelectualizada que Leonardo preconiza para o moderno pintor, cônscio das inúmeras dimensões teórico/intelectivas que a *Scientia Pictórica* abrange, a dissensão torna-se obvia[32]. Apesar do fosso geracional de mais de oito décadas que separam Leonardo do velho mestre, pressente-se na oposição e antagonismo entre estes dois mundos, as profundas transformações tipológicas que se operaram no meio artístico. Cennino será de facto coetâneo dos primeiros humanistas e teóricos da moderna concepção artística, o que releva o carácter irresoluto da sua natureza[33]. Esta irresolução, porém, parece indiciar um evento súbito, que ocorrendo nas proximidades da primeira década do *Quattrocento*, terá motivado uma transformação nos tradicionais arquétipos oficinais e teóricos da arte, evento esse que Cennino Cennini não terá, no entanto, vivenciado presencialmente ou ao qual terá ficado imune.

[32] "(…) su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces se deleita en la compañia de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son com gran placer oídas" (Vinci, 1986, p. 73).

[33] Esta ambiguidade resulta fundamentalmente da proximidade, dir-se-ia mesmo, do posicionamento de charneira entre o artista e o advento da idade moderna, assim como, das primeiras manifestações de um pluralismo tratadista de raiz humanista. Para todos os efeitos, Cennino Cennini (1370-1440) é contemporâneo dos primeiros humanistas, teóricos e artistas. Na realidade, os mais de trinta anos que o separam geracionalmente de Alberti (1404-1472), de Masaccio (1401-1429) e sobretudo de Piero della Francesca (1415-1492) são significativos e justificam o fosso semântico e conceptual que o separa dos primeiros tratadistas. No entanto, a sua coetaneidade com vultos como Filippo Brunelleschi (1377-1446), autor do primeiro ensaio experimental da *perspectiva artificialis* ou *prospettiva pratica*, ou ainda de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), autor dos vanguardistas *Commentarii*, e, em menor grau, mas igualmente relevante, com Donatello (1386-1466), induz uma determinada estranheza na distância conceptual face ao paradigma emergente. Todos estes aspectos são indiciários de um evento súbito, que ocorrendo nas proximidades da primeira década do Quattrocento, terá motivado uma transformação nos tradicionais arquétipos oficinais e teóricos da arte, evento esse que Cennino Cennini não terá vivenciado presencialmente. A sua obra, redigida no epílogo do século XIV, encontra-se, portanto, geracionalmente integrada numa formula tradicional, cujos contornos serão totalmente rebatidos na década sequente.

2.2. O Paradigma Vitruviano: do *Artifex ao Artifex Polytechnes*

> A ciência do arquitecto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação continua e exercitada da experiência (…) a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade (Vitrúvio, 2006, p. 30).

A lógica da precedência do *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini ao *De Architectura* de Vitrúvio, reside numa opção clara e objectiva dos fundamentos desta tese. A analise da obra e dos seus parâmetros formais, viabiliza a compreensão do impacto determinante que o paradigma Vitruviano terá constituído para o advento da *Scientia Pictórica*, conforme se observará adiante neste capítulo. De facto, apesar da longeva precedência do *De Architectura*, a dimensão conceptual que confere ao artista enquanto detentor de uma plêiade de competências e *ipso facto*, de privilégios, enquadra-se muito mais no espírito da idade moderna, do que o vetusto texto Cenniniano. De resto, quando confrontado o texto de Vitrúvio em epigrafe, com algumas das citações previamente analisadas de Alberti, Ghiberti ou Leonardo, a conjugação de influências torna-se irrefutável. Revela-se assim o modo impactante como o discurso Vitruviano terá sido recebido no seio dos círculos humanistas, constituindo um claro *timemark*, onde novos paradigmas epistémicos, linguísticos, sociais e culturais se sobrepuseram à vetusta tradição oficinal previamente analisada, prefigurando deste modo uma genuína «Revolução Vitruviana».

Com efeito, o texto Vitruviano ainda mantem intacta nos dias de hoje, a mesma carga encantatória com que terá surpreendido os humanistas italianos no decorrer da primeira década do *Quattrocento.* A primeira reacção possível após uma leitura atenta, é que os dez livros de arquitectura contêm em si o germe seminal da idade moderna, no entanto, uma leitura atenta permite intuir no texto os traços fundadores de uma revolução científica em curso nos alvores do século XV. Poder-se-á considerar inclusive, que na ausência absoluta dessa obra, da sua reprodução e fundamentalmente da sua disseminação por toda a Europa, todo o panorama evolutivo das ciências e das humanidades teria sido forçosamente distinto. Deduz-se assim um claro a.V e d.V., um antes e um depois de Vitrúvio enquanto período onde se distingue claramente a influência subliminar *ab initio* de uma obra incontornável. Conforme se irá observar nos capítulos sequentes, a sua

introdução nos círculos humanistas terá instituído uma inequívoca ruptura com todos os pressupostos epistémicos prévios [**Tabela 2**].

Uma das perguntas nucleares a fazer recai forçosamente sobre a identidade deste homem, cujo legado se tornou axial e cuja aura ainda hoje permanece agregada a uma obra fundamental para a história da Europa. Para complicar a questão, existem de facto, em torno da segunda década do século I a.C., data em que se crê ter sido redigido o *De Architectura*, inúmeros personagens que partilham o mesmo *nomen* desde Julio César a Tibério (Long P. O., 2011, p. 62). Do homem em si, pouco haverá a dizer para além daquilo que o próprio sobre si terá escrito. Afirma com orgulho que escreveu o tratado por não ter "receio da pobreza no fim da vida", o que poderá ser indiciário de uma elevada estima junto da esfera imperial. De acordo com a excepcional tradução que Justino Maciel realizou do *De Architectura*, a tendência será a de considerar Vitrúvio enquanto ilustre membro dos *scribae armamentarii* e dos *architecti*, engenheiros militares cuja especialização e performance cultural os posicionava influentemente junto das elites. Contemporâneo de Terêncio Varrão, Cícero e Lucrécio, de quem se afirma admirador, confessa-se leitor atento de uma plêiade de filósofos, matemáticos, mecânicos, escultores e arquitectos, o que certamente contribui para uma ampla caracterização do elevado grau de erudição de que seria detentor (Vitrúvio, 2006, pp. 10,11). Maciel confere, de resto, à personagem uma dimensão arquetípica em tudo semelhante à que comummente se considera ser a do *Uomo Universale* da idade moderna, i.e., a do polímata detentor de uma hiperbólica polivalência:

> Como Virgílio e Horácio, também ele parece ocupar um lugar de destaque na política cultural do Prínceps. Individualiza-se deles porque o seu contributo é mais técnico, menos literário no sentido estrito do termo. Os seus livros são a primeira teorização desenvolvida que conhecemos da Arquitectura e o primeiro manual conjunto de urbanismo, construção, decoração e engenharia. Todavia, nos Prefácios a estes livros, Vitrúvio aparece-nos também como um homem de letras, filósofo, historiador da arte e até teórico de uma deontologia (…) (Vitrúvio, 2006, p. 10).

Ao confrontar esta caracterização com a definição que Eugenio Garin estabelece do renascentista *Artifex Polytechnes* na obra homónima, *O Homem do Renascimento*, cedo se compreende que o paradigma é o mesmo, e que o encadeamento não constitui coincidência - antes uma continuidade conceptual (Garin E. , 1991, p. 176). Em face de uma obra tão singular e de um paralelismo arquetípico tão evidente entre a *persona* que Vitrúvio simboliza e o futuro modelo do artista/humanista do renascimento, importa, portanto, analisar o balanço geracional coetâneo à sua recepção nos círculos humanistas

para se compreender o modo como a descoberta do *De Architectura* terá sido marcante para uma geração e influenciado uniformemente as seguintes.

Conforme analisado anteriormente, Cennino Cennini terá sido contemporâneo da primeira geração de humanistas, tanto de Filippo Brunelleschi, autor do ensaio fundador da *perspectiva artificialis*, como de Lorenzo Ghiberti, autor dos vanguardistas *Commentarii*. Apesar da coetaneidade, a dimensão arquetípica e intelectual destes nomes face à singeleza e ingenuidade manifesta por Cennino tanto na sua obra pictórica como tratadística é desproporcional[34]. Se se adicionar uma geração à equação, contrapondo assim todas as obras teóricas ou pictóricas que edificaram os contrafortes da moderna teoria da arte, o intervalo torna-se intransponível. Do texto fundador da perspectiva teórica de Alberti à renovada concepção pictórica e matemático/espacial de Masaccio (1401-1429), passando pelas complexas elucubrações geométricas do pintor/matemático Piero della Francesca (1415-1492), ou ainda pelo expoente máximo de uma terceira geração de artistas teóricos como Leonardo da Vinci (1452-1519) - sobressai uma clara dimensão epistémica e conceptual que os separa claramente de Cennino Cennini. Todos estes aspectos são indiciários de um evento súbito, que ocorrendo nas proximidades da primeira década do *Quattrocento*, terá motivado uma transformação *Ex abrupto* nos tradicionais arquétipos oficinais e teóricos da arte, evento esse que Cennino Cennini não terá vivenciado presencialmente, ou ao qual, terá ficado indiferente. Esse acontecimento terá sido a descoberta dos dez livros de arquitectura de Marco Vitrúvio Polião, em 1416 pelo insigne humanista Poggio Bracciolini.

Com efeito, desde 1415 que Poggio Bracciolini, percorrendo as grandes livrarias monásticas de França e Alemanha, recuperava das *"trevas góticas"*[35], todo um fundo documental cuja relevância se tornará central para o humanismo europeu. Em 1415, resgatou em Cluny as três orações fundamentais de Cícero, *Pro Cluentio, Pro Sexto Roscio Amerino* e *Pro Murena.* No ano seguinte, no mosteiro de St. Gallen, na companhia de Cencio Rustici e de Bartolomeo Aragazzi fará a sua maior descoberta, levantando um significativo espólio de autores clássicos entre diversos textos, orações e comentários de

[34] Importa confrontar no capítulo 3, a obra pictórica de Cennino Cennini (1370-1440) com a do seu contemporâneo setentrional, Jan Van Eyck (1390-1441). De facto, a discriminação visual de duas obras contemporâneas, mas diametralmente opostas na objectividade, manifestam a clara dissensão entre dois tempos e duas teorias artísticas antagónicas, e remetem de facto, o *Libro dell'Arte* para um claro atavismo tecnicista.

[35] Termo original empregue pelo próprio Bracciolini *in* Bracciolini, Poggio. *De Infelicitate Principium*, I, p. 394; *Epistolae*, (ed. De T. Tonelli), Firenze, 1832, I, pp. 26-29. (Bracciolini *apud* Sousa, 1994, p. 4).

Cícero, Lactâncio, Ascónio Pediano e Prisciliano. Destacar-se-ão, no entanto, a *Institutio Oratoria* de Quintiliano, de Valério Flaco os primeiros três livros e meio da *Argonautica*, e finalmente o sublime *De Architectura* de Vitrúvio. Nos anos seguinte, Poggio continuará a sua demanda em St. Gallen, mas também em Einsiedeln, Reichenau, Fulda, Murbach, na biblioteca da catedral de Colónia, assim como, em diversas livrarias e bibliotecas monásticas Francesas, copiando pessoalmente os manuscritos encontrados com o intuito de os integrar na extensa rede epistolar que havia estabelecido com diversos círculos humanistas (Sousa, 1994, pp. 4-6). A obra será posteriormente editada por Fra Giovanni Sulpitius (1470-1490) entre 1486 e 1492, alcançando rapidamente uma notoriedade inequívoca graças à massiva divulgação que sofrerá a partir da edição ilustrada de Giovanni Giocondo (1435-1515) em 1511. A partir dessa data serão inúmeras as edições estabelecidas em italiano: 1521, Cesare Cesariano (1483-1543), 1556, Daniele Barbaro (1514-1570); assim como, a versão de Nuremberga em Alemão de 1528 (Curl, 2006, p. 826)[36]. Sabe-se, porém, que por volta de 1500, Albrecht Dürer lia já Vitrúvio, facto que atesta a rápida circulação que a obra alcançou em escassas décadas (Smith, 2004, p. 69).

Antes de Bracciolini a resgatar dos recantos conventuais onde se encontrava depositada, o conhecimento e divulgação da obra, não obstante as inúmeras cópias de que foi sendo alvo durante toda a idade média, encontrava-se limitada à esfera monástica. Disso dá conta, ainda que de forma indirecta, o próprio Cennino Cennini, quando prescreve no capítulo XL, *De la naturaleza del rojo llamado cinábrio, y cómo hay que molerlo*, o lugar e os intervenientes adequados para encontrar um receituário apropriado[37]. De facto, Vitrúvio dedica parte do Capítulo VIII, do Livro VII com seis entradas acerca das problemáticas associadas à extracção, preparação e manutenção do cinábrio (Vitrúvio, 2006, pp. 277-279). A prescrição de Cennino de que o pintor deveria tornar-se "amigo de frades", manifesta com clareza que seria o mundo monástico o detentor - fosse por acesso directo aos receituários; ou fosse por necessidade inerente à prática dos miniaturistas - de um vasto legado documental proveniente do mundo

[36] Incontornável referência à primeira tradução comentada de Vitrúvio efectuada na Península Ibérica pelo insigne matemático Pedro Nunes em 1541 a pedido do Rei D. João III. *Vide* a este respeito (Leitão, Sobre as «obras perdidas» de Pedro Nunes, 2002b, p. 65).

[37] "Rojo es un color que se denomina cinábrio; y dicho color se hace por alquimia, elaborado por alambique; la cual elaboración sería demasiado larga de contar, por lo que paso por alto la receta. El motivo? Porque, si quieres fatigarte, encontrarás muchas recetas, especialmente si te haces amigo de frailes (…)" (Cennini, 2014, pp. 67 - 68).

clássico. Franco Brunello releva ainda, que artistas como Perugino ou Rafael entre tantos outros mestres, terão recorrido frequentemente aos monges para conseguir óleos e aglutinantes, assim como, cores sólidas e puras, visto que durante toda a idade média, terá sido precisamente o mundo monástico a monopolizar a ciência química (Cennini, 2014, p. 68). Compreende-se deste modo a importância que a divulgação do Vitruviano terá representado para a idade moderna enquanto modelo de democratização e liberalização de sectores vitais para o desenvolvimento, até aí exclusivamente circunscritos à esfera monástica.

Perante um documento detentor de uma polissemia tão evidente, caleidoscópica dir-se-ia, a sua circunscrição temática ao mundo da arquitectura parece de todo desajustado. De facto, o nome assim o caracteriza, mas Vitrúvio expande virtualmente a circunscrição singular da arquitectura e das temáticas inerentes à edificação, a múltiplas e distintas áreas de intervenção. Deste modo, parece de todo redutor e desajustado estabelecer um perímetro exclusivamente arquitectónico em torno de uma obra plural cuja incidência se tornou marcante em múltiplos campos de acção. Se de facto é verdade, conforme afirma Francisco Merino Rodríguez, que face às características da arquitectura renascentista é possível desenhar um arco unindo dois pontos temporalmente distantes: o tratado de Vitrúvio e a sua descoberta em 1416 (Rodríguez, 2016, pp. 25-27), não será menos verdade que a sua incidência será manifestamente extensível à *Scientia Pictórica.* De resto, conforme Pamela Smith recorda, o próprio Albrecht Dürer pareceu queixar-se de uma quase monopolização genérica que Vitrúvio havia instituído com a sua obra, como se este tivesse esgotado por inteiro todo um potencial universo de indagações: " *He wrote [Albrecht Dürer] that the famous Vitruvius had "searched out" and found many good things, "but that does not mean other that are also good may not be found; especially in the things which cannot be proven that they are made in the best way*" (Smith, 2004, p. 74). Este alcance integral que Dürer denota, advém da multiplicidade de matérias desenvolvidas por Vitrúvio, que se estende muito para além da arquitectura, temática que de resto, apenas ocupa integralmente os Livros II, III, IV e VI. Com efeito, os restantes seis livros encontram-se divididos por matérias díspares, que apesar de integrarem preocupações de índole arquitectónica, possuem uma natureza e uma abrangência distintas, senão observe-se. No livro I, são analisadas diversas matérias claramente exógenas à exiguidade da prática e que se estendem por preocupações de índole epistémica: os parâmetros científicos da educação do arquitecto; a polimatia desejada; a

distinção entre *Fábrica* e *Ratiocinatio*, ou seja, a diferença entre a prática ou *práxis* enquanto exercício real da arquitectura; em oposição à teoria, ou seja, aos fundamentos epistemológicos da arquitectura (Vitrúvio, 2006, p. 30; Long P. O., 2011, p. 63). O livro V contém um capítulo integralmente dedicado à harmonia, à acústica e à propagação do som. O Livro VII encontra-se inteiramente reservado às questões epistémicas associadas à pintura: noção de lei da perspectiva[38], de ponto central, de campo de visão e raios luminosos; distintas técnicas associadas à pintura a *fresco*; teorização da *mimésis* pictórica; considerações críticas de índole estética e historiográfica sobre a evolução dos padrões pictóricos em voga; obtenção, produção e conservação de diversos pigmentos naturais discriminados cromaticamente. O livro VIII é inteiramente dedicado à captação, análise e condução da água; análise das suas diversas propriedades, construção de instrumentos de nivelação. O livro IX, um dos mais fascinantes pela diversidade que representa, encontra-se dedicado integralmente à astronomia, gnomónica e mecânica: mecânica celeste; astronomia enquanto ciência da natureza; máquinas, hidráulica e engrenagens. O livro X, estabelece diversas considerações conceptuais em torno da máquina: diferença entre máquinas e instrumentos; os três tipos de máquina; princípios de auto-semelhança entre a máquina e a natureza[39], máquinas e bombas de elevação de água; maquinaria bélica.

Todo o impressivo universo contido nestes dez livros, apesar de não despojar integralmente a obra de um vulto como Leonardo, contextualiza-o numa lógica agregada ao legado Vitruviano. De facto, conhecendo de antemão e de forma integral o *De Architectura*, fundamentalmente os livros IX e X, todas as elucubrações tecnológicas e hidráulico/mecânicas, assim como, as célebres proposições bélicas que estabelece, já se encontram previamente determinadas nos pressupostos Vitruvianos[40]. Em face desta prévia caracterização, importa, portanto, analisar em detalhe todos os aspectos gnosiológicos que a obra contém. Desde logo pelas considerações epistémicas em torno

[38] O conceito de *Scenographia* Vitrúviano, não obstante constituir-se enquanto representação perspéctica de uma estrutura tridimensional sobre uma superfície e basear-se segundo Vitrúvio numa *«omnium linearum ad circini centrum responsus»*, não encontra, de acordo com Panofsky, qualquer paralelo imagético com nenhuma pintura da Antiguidade. Deverá, segundo o historiador ser entendido como «ponto cardeal» e não enquanto «centro de um circulo», não podendo ser interpretado deste modo, como referência explicita à moderna perspectiva linear (Panofsky, 1999, pp. 39,40).

[39] Princípio este que enformará em absoluto as futuras concepções mecânicas de Leonardo.

[40] Desde logo, nas suas famosas concepções bélicas, desde o famoso veículo blindado, inspirado certamente nos processos construtivos das tartarugas patentes no capítulo XIV do livro X, à famosa *Besta*, proporcionalmente aferível com os escorpiões descritos no capítulo X do mesmo livro.

da identidade, das características, e sobretudo, das capacidades intelectivas que aos arquitectos seriam doravante exigidas.

De facto, este aspecto constitui-se como fundacional da moderna concepção do artista, enquanto modelo polímata de múltipla abrangência e domínio. De resto, recuperando à memória as já referidas considerações que tanto Alberti como Ghiberti, mas também Piero della Francesca, estabeleceram acerca da pluralidade exigida aos artistas, compreender-se-á o nexo causal e fundacional que o texto Vitruviano contém. Alberti preconiza um modelar artista erudito em todas as artes liberais, e acima de tudo, amplamente conhecedor da geometria: "*I want the painter, as far as he is able, to be learned in all the liberal arts, but I wish him above all to have a good knowledge of geometry*"[41] (Alberti L. B., 2004, p. 88). Ghiberti, mais pragmático e generalista, amplia o âmbito às três grandes manifestações artísticas: arquitectura, pintura e escultura, designando-as nos seus *Commentarii*, como "*scientia di più discipline*" (Ghiberti, I Comentarii, 1447, p. 4). Na verdade, será Vitrúvio a raiz desta semântica póstera, ao estabelecer um epistémico modelo Cobordista, e fazendo coabitar no arquétipo do *Artifex*, que traduz do grego *technites* [enquanto artista/artesão capaz de conjugar a arte manual e a obra artística], duas componentes dissemelhantes, mas complementares:

> A ciência do arquitecto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática [*Fabrica*] e da teoria [*Ratiocinatio*]. A prática consiste na preparação continua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria (…) Por sua vez, a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade (Vitrúvio, 2006, p. 30).

O conceito de *Fabrica*, sobreviverá por exclusão de partes, agregada ao *exemplum* e ao didactismo da cópia medieval. Através da prática acrítica, «continua e exercitada», pretende-se atingir um estado de mestria evidente. No entanto, essa mestria, quando acéfala e inconsequente, não servirá os propósitos maiores do *Artifex* Vitruviano, que deverá ser capaz de expor intelectiva e racionalmente a lógica por detrás das operações executadas. Para Vitrúvio, a entidade/receptáculo capaz de conjugar em si essa dualidade epistemológica é o arquitecto, e o processo através do qual se eleva da mera condição de *artifex*, para *artifex polytechnes*, será através da experiência acumulada pela práxis da

[41] O texto integral da versão latina de 1435 é particularmente eloquente: «Sed cupio pictorem, quo haec possit omnia pulchra tenere, in primis esse virum et bonum et doctum bonarum artium […] Doctum vero pictorem esse opto, quoad eius fieri possit, omnibus in artibus liberalibus, sed in eo praesertim geometriae peritiam desidero». Segue-se a versão de 1436 em italiano: «Ma piacerammi, sia il pictore per bene tenere tutte queste cose, huomo buono et docto in buone lettere [...] Piacemi il pictore sia dotto in quanto e' possa in tutte l'arti liberali; ma imprima desidero, sappi geometria» (Vaiani, 2003, pp. 355,362,363).

construção, traduzida posteriormente em teoria sequente da prática (Garin E. , 1991, p. 176). A sua formação deverá assim, ser continua e não abrupta, cultivada segundo os preceitos deontológicos que prescreve: "Como, pois, esta tão importante disciplina é ornada e enriquecida de variadas e numerosas erudições, julgo que, de um modo justo, os arquitectos não deveriam poder formar-se como tal de um momento para o outro". Para tal, prescreve uma formação gradual desde a infância, de forma a que, «subindo» os diversos «degraus das disciplinas» e «alimentados pela ciência da maioria das letras e das artes» atingiam o «altíssimo templo da arquitectura» (Vitrúvio, 2006, p. 34).

Um dos aspectos mais interessantes no que concerne à formação do arquitecto, e tendo em conta a proeminência que o texto Vitruviano alcançará no renascimento, é precisamente o efeito *mise en abyme* que promove, ao remeter para o distante século IV a.C., a própria influência que reconhece replicar. No capítulo que dedica à formação do arquitecto, elogia precisamente o carácter enciclopédico do arquitecto, cuja natureza deverá permitir "conhecer e a memória conter um tão grande número de doutrinas", cuja ligação e comunicação entre si, constituem um "corpo só". Enquanto arquétipo desta doutrina, cita o tratado de Pítio de Cirene, que afirmara ser conveniente ao arquitecto, "(…) em todas as artes e doutrinas, fazer mais do que aqueles que, através dos seus esforços e das suas reflexões, elevaram cada um dos ramos do conhecimento à mais alta ilustração (…)". Vitrúvio, no entanto, encara com cepticismo esta doutrina, pois afirma claramente que tal não se pode verificar, i.e., que de facto, em tão grande variedade de disciplinas a dominar, não será possível a ninguém alcançar um domínio pleno em cada uma delas, "(…) uma vez que tal depende, em suma, da capacidade de conhecer e de perceber as suas teorias" (Vitrúvio, 2006, pp. 34-35). Esta será precisamente uma das dimensões mais exploradas pelo humanismo, atingindo a máxima culminância com Alberti e Leonardo, que apesar da multiplicidade de vectores em que incidem na sua atenção, não suprimem a falência prescrita por Vitrúvio. Ambos, no entanto, cumprirão na íntegra os princípios Vitruvianos dispostos, ou seja: não ser ignorante da gramática; conhecer a arte literária; não ser desconhecedor de música para dominar as suas leis harmónicas e matemáticas; não ser inábil no desenho; não ser ignaro na arte escultórica; não desconhecer a medicina; conhecer muitas narrativas de factos históricos, nem ser ignorante nas restantes disciplinas (Vitrúvio, 2006, pp. 31-35). Para além de todas estas valências, Vitrúvio reserva um especial destaque à matemática e à geometria, disciplinas que na sua óptica permitem ao arquitecto argumentar com destreza por se encontrarem

armados com «dardos de muitos saberes» (Vitrúvio, 2006, p. 36). E que tipo de saberes serão esses? A sua descrição parece encerrar muitas das futuras preocupações, funcionalidades e fundamentos da futura teoria matemático/espacial conducente ao advento da *perspectiva pingendi* ou *perspectiva artificialis*. Na verdade, as suas recomendações parecem manifestar já em múltiplos aspectos, alguns dos paradigmas que formalizam, de facto, o advento de uma arquitectura cientificada da idade moderna, nomeadamente através dos métodos de representação gráfica, perspéctica e óptica patentes na referência aos níveis e ao direccionamento de linhas:

> A geometria, por seu lado, proporciona à arquitectura muitos recursos. Em primeiro lugar, logo a seguir às linhas rectas, ensina o uso do compasso, com o qual muito mais facilmente se efectuam as representações gráficas dos edifícios nos seus próprios locais, juntamente com a ajuda dos esquadros, dos níveis e dos direccionamentos de linhas. Em segundo lugar, porque, através da óptica, se orientam correctamente os vãos de iluminação nas construções a partir de determinadas zonas da abóbada celeste. E, por último, porque através da aritmética, se calculam as despesas dos edifícios, se define a lógica das medidas e se encontram soluções para as difíceis questões das comensurabilidades através da lógica e métodos geométricos (Vitrúvio, 2006, p. 31).

Toda esta estrutura epistémica exposta no *De Architectura*, sugere já os fundamentos responsáveis pela futura elevação estatutária dos artífices da idade moderna como resultado de um sistema de troca entre a prática manual e/ou artística e a chamada «epistemologia artesanal» ou «ciência vernacular», segundo a proposta de Pamela Smith (Smith, 2004, p. 8). De facto, na sua óptica, a resposta ao modo como os artesãos encetam o complexo processo conducente ao advento de uma «literacia artesanal», associando o caracter experimental da *práxis* ao conhecimento produtivo, deriva integralmente do texto Vitruviano. Para este, a resposta encontra-se no facto de cada uma das artes ser composta por um sistema binário de significação distintamente separado entre a obra [*Opus*] e a sua teoria [*Ratiocinatio*], sistema este que Vitrúvio reconhece dividido entre duas concepções opostas e diletantes: por um lado, aqueles «que se exercitaram nas suas especialidades, ou seja, a execução da obra»; por outro, na valência «comum a todos os letrados, ou seja, a teoria» (Vitrúvio, 2006, p. 35). Para Justino Maciel, o advento teórico enquanto resultado da prática, manifesta uma consciência precoce da actual epistemologia da ciência, fundamentada na semiótica interacção entre significado e significante. No seu parecer, Vitrúvio antecipa em cerca dois mil anos esta precisa interacção conceptual:

> (…) também na arquitectura, de uma feição especial, se verificam estas duas realidades: o que é significado e o que significa. O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos. E, assim, parece que aquele que pretende ser arquitecto se deverá exercitar numa e noutra parte. Convém que ele seja engenhoso e hábil para a disciplina; de facto, nem o engenho sem a disciplina nem esta sem aquele podem criar um artista [Artifex – etimologicamente o que faz uma obra de arte] perfeito (Vitrúvio, 2006, pp. 17, 30-31).

É assim, na lógica deste aforismo Vitruviano, que se antevê a futura cumplicidade entre artesãos e humanistas, e o estreitar de caminho entre dois universos desirmanados desde sempre: as actividades ditas mecânicas e as artes liberais, cujo vinculo se manifesta enquanto estrutura fundamental na instituição da futura *Scientia Pictórica*. O *De Architectura* cumpre deste modo a função de mediador entre o mundo da teoria e da transmissão de conhecimento e o mundo da *práxis*, da edificação, do domínio processual e da transformação da matéria. Formaliza-se deste modo enquanto tratado transversal, possuindo concomitantemente um carácter ambíguo, tanto do ponto de vista literário e teórico [*Philologia*], como tecnológico e operacional [*Philotechnia*]. Para Pamela Long, a ambivalência de um texto, cuja elevada complexidade do latim terá exigido uma vasta erudição linguística associada a um conhecimento prático/oficinal, terá cumprido as funções seminais de uma afinidade imparável entre humanistas e artesãos. Humanistas e eruditos interessados em arquitectura clássica, engenharia e mecânica por um lado; e artesãos, arquitectos e construtores com interesse em textos clássicos de forte didactismo, por outro, encetaram deste modo um proficiente processo dialogante. De forma inversa, mas convergente, um fenómeno de dissipação de grupos sociais dessemelhantes terá tido lugar ao longo do século XV: por um lado, os artesãos eruditos enquanto autores de tratados práticos das suas artes, iniciar-se-ão na aprendizagem do latim com vista a beber directamente nas fontes; por outro, os humanistas, em busca do conhecimento prático das artes mecânicas, procurarão o labor das oficinas, da *práxis* e dos rudimentos mecânicos (Long P. O., 2011, pp. 65-66). Um documento de Antonio di Pietro Averlino dito Filarete (c.1400-c.1469), espécie de relato de conversas de "café", coetâneo à assimilação e subsequente teorização que Vitrúvio motivou, ilustra na perfeição tanto o deslumbramento como a resistência que a nova teoria artística terá provocado. Revela, sobretudo, alguns aspectos fundamentais para a compreensão tanto da celeridade como da dificuldade de integração, que as novas e abstractas valências como a matemática e a geometria, terão induzido nas diversas estruturas sociais da arte:

> Estava eu uma vez num lugar onde um senhor com outros comia, e entre muitos e vários argumentos começaram a conversar sobre o edificar. Um deles disse: 'Por certo parece que prezais muito esse edificar, e a mim não parece tão grande coisa quanto muitos a apresentam, dizendo ser necessário saber tantas proporções de geometria e desenhos e muitas outras coisas. Julgo ter sabido nestes últimos dias de alguém que falava de não sei que Vetrúvio [sic] e de um outro, que parece que se chamava Arquimedes, os quais haviam escrito sobre esse edificar e sobre medidas e muitas outras novidades que dizem ser necessário saber. Eu não procuro tantas medidas nem tantas coisas, quando mando fazer alguma construção, e não me oriento por tantos pontos de geometria quanto dizem eles; e mesmo assim ficam bem'. Disse então um dos outros, que parecia de maior gravidade em seu falar: 'Não faleis assim; que, para querer fazer um edifício, creio ser preciso entender bem as medidas e também o desenho (…) e outras partes ainda, creio que precisa entender quem se meta a querer edificar.

> Portanto, não faleis assim. Que eu, que não é meu ofício, senão por saber argumentar quando calha, pagaria muito bem para encontrar alguém que me fizesse entender como e que medidas são necessárias para fazer um edifício proporcionado, e de onde derivam essas medidas e por quais razões; e assim eu ainda gostaria de saber de onde têm origem os edifícios'. Eu, ouvindo tais argumentos, porque pertenciam à minha profissão, e naquele local outros não havia que dessa profissão cuidassem, me apresentei (…) (Rossi P. , 1989, pp. 33-34).

O texto, de uma sobriedade assombrosa, parece antecipar a dialéctica ocorrida entre Salviati, Simplício e Sagredo do *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* de Galileu, revelando claramente o espirito que a "revolução" Vitruviana terá introduzido no seio da sociedade italiana. Com efeito parece revelar duas facções opostas, e contraditórias entre si: uma, resistente à teoria, de mentalidade medieva e artesanal; outra, ilustrada e aberta ao conhecimento e à novidade. De facto, a forma como o primeiro interlocutor designa o grupo que havia abraçado a vanguarda, como "eles", ilustra um evidente abismo cultural que progressivamente se foi erodindo. Já o seu colocutor, representa aqui a dinâmica de uma revolução em curso, que erigiu o conhecimento como bandeira e divisa, e que terá sido responsável, tal como o texto sugere, por um recrudescimento dos processos de ensino. Esta constatação última, evidencia e realça um dos aspectos iniciais deste capítulo, precisamente o caracter inaugural de um texto impulsionador e central para o advento da idade moderna, da revolução científica, e em última análise, da *Scientia Pictórica*. Um dos destinatários mais entusiastas e gerativos, cuja erudição e perícia manual acompanhará em elevado grau a estatuída convergência entre *Fabrica* e *Ratiocinatio*, será precisamente o primeiro teórico a redigir um tratado exclusivamente teórico sobre pintura, cuja substância, ecoa grandemente o Vitruviano *De Architectura* – trata-se claro está, de Leon Battista Alberti. Com efeito, todo o *Corpus Albertiano*, parece responder aos anseios que o texto de Filarete revela, i.e., prover uma sociedade em flagrante evolução, das ferramentas epistémicas necessárias ao seu desenvolvimento, aspecto que se encontra liminarmente evidente, tanto na edição do *De Pictura* de 1435, como no tratado *De re aedificatoria* de 1452.

2.3. Leon Battista Alberti: *Doctus Artifex*

> A mão do artífice, na verdade, não passa de um instrumento para o arquitecto. Quanto a mim, proclamarei que é arquitecto aquele que, com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projectar em teoria, mas também realizar na prática todas as obras […] (Alberti L. B., 2011, p. 138).

«*Começa a Obra da Arte Edificatória de Leon Battista Alberti. Sê Feliz na Leitura*». Inicia deste modo o tratado *De re aedificatoria*, concluído por Leon Battista Alberti [1404 – 1472] por volta de 1452, sendo posteriormente editado pelas mãos de Nicolai Lorentii Alamani a 29 de Dezembro de 1485 (Long P. O., 2011, p. 71; Alberti L. B., 2011, p. 19). No ano seguinte, 1486, conforme observado no capítulo precedente, terão sido editados os dez livros do *De Architectura* de Vitrúvio, por Fra Giovanni Sulpitius. Poder-se-á considerar este par de anos como uma espécie de *annus mirabilis* no que à teoria arquitectónica diz respeito, mas certamente que esta quase simultaneidade não terá sido circunstância do acaso. Na opinião de Mário Krüger, apesar do caracter concomitante das edições, da semelhança tipológica e da concordância, inclusive, do número de livros que cada obra contém, os cerca de quinze séculos que as separam encerram mais dessemelhanças do que à primeira vista se adivinha. De facto, se por um lado a teoria arquitectónica de Vitrúvio possibilitou no século XVI um amplo levantamento filológico da antiguidade clássica, materializado nos extensos campos de ruinas prevalecentes, o de Alberti terá possibilitado a edificação de um método de concepção, que longe da mera reprodução, terá instituído uma nova linguagem arquitectónica (Alberti L. B., 2011, p. 19). No mesmo sentido, Augusto Brandão considera que apesar de Alberti tomar Vitrúvio como guia e mestre, afasta-se deste ao implementar novas definições da arquitectura, fundamentadas em bases matemático-filosóficas oriundas de Platão, Plotino e Pitágoras, e repesadas por filósofos seus contemporâneos como Nicolau de Cusa, Ficino e Filelfo (Brandão, 2015, p. 15).

Não obstante, um dos aspectos mais relevantes e constituintes do núcleo reformador do papel do arquitecto na sociedade do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, passa inteiramente ao lado da leitura estabelecida por Krüger e Brandão, exclusivamente colados às problemáticas da leitura, recepção e actualização da obra. De facto, tomando em linha de conta, o excerto em epígrafe, Alberti renova e propaga inteiramente a concepção Vitruviana da concordância entre *Fabrica* e *Ratiocinatio*, claramente contido

na definição que estabelece do arquitecto, enquanto *Artifex polytechnes*, ou seja, aquele que "(…) com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projectar em teoria, mas também realizar na prática todas as obras". A concordância epistémica no que à polimatia do *Artifex* diz respeito, reafirmada nas primeiras linhas do prólogo do *De re aedificatoria*, demonstra claramente que o texto Vitruviano, no que à recepção diz respeito, encontrava-se inteiramente assimilado nos extractos seminais das *Trading Zones*, i.e., grupos integrados por humanistas e artesãos. Vasari nas suas incontornáveis *Vite de Piu Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, denota precisamente este carácter intrusivo entre dois mundos até aí separados, enaltecendo o papel formativo da obra de Alberti, que de resto, na sua opinião, se havia notabilizado mais pelos escritos do que pelas obras feitas pelas suas próprias mãos. Conta Vasari, que os seus escritos exerceram tanta influência na *práxis* e na teorização [*Fabrica* e *Ratiocinatio*] entre eruditos e artesãos, que se considerava sumamente que este os havia suplantado na prática dos seus ofícios:

> (…) when by chance theory and practice meet and join together, there is nothing more useful to our lives, for through the means of Science, art is perfected and enriched, and the advice and writings of learned artisans are more useful and trustworthy than the words or works of those artisans who do nothing more than practise their craft, whether they do so well or badly (Vasari, 2008, p. 178).

Vasari denuncia precisamente que o acaso, ou a ausência absoluta deste, havia reunido em Alberti essas mesmas raras qualidades de harmonização, entre um intelecto de excepção com rara mestria e talento natural para as artes mecânicas. Deste modo, tendo estudado latim e matemática que dominava de modo resoluto, praticava igualmente a arquitectura, a pintura, entre muitas outras áreas conexas: "*He was a very fine arithmetician and geometrician, and in Latin he composed a treatise on architecture in ten books (…) He also wrote a treatise on painting in three books (…) he did a treatise on pulling weights and the rules for measuring heights, as well as a book on the civic life and some erotic works in both prose and verse*" (Vasari, 2008, p. 179). Este vasto *corpus* tratadístico, constitui para Vasari, prova cabal de que a dimensão intelectual largamente superava a mera condição de praticante, na medida em que considerava que Alberti havia largamente ultrapassado artífices, que paradoxalmente o suplantavam na prática dos seus ofícios.

Esta prevalência do conhecimento escrito sobre a prática, constitui prova cabal de que uma nova concepção se impunha sobre a *autoritas* do acrítico *exemplum*. Alberti, enquanto detentor de um intelecto raro e de múltiplos talentos operativos, encarnava na perfeição o arquétipo do arquitecto *polytechnes* Vitruviano, modelo que desde 1416, era

amplamente debatido nos círculos de erudição que frequentava. Este mesmo retrato polissémico, será desenvolvido em tom encomiástico por Cristoforo Landino, quando, ao referir-se aos *Fiorentini Eccellenti* no proémio ao comentário sobre *La Divina Commedia* de Dante Alighieri, descreve da seguinte forma o poliédrico Alberti:

> Responder-me-ão entre os cultores da filosofia natural. Com efeito, afirmo que ele nasceu para sondar os segredos da natureza. Mas será que havia um ramo das matemáticas que lhe fosse desconhecido? Ele foi geómetra, aritmético, astrónomo, músico e na perspectiva maravilhoso, melhor do que qualquer outro, desde há muitos séculos. Os nove livros de arquitectura, divinamente escritos, repletos de conhecimentos e expostos com suprema eloquência, mostram até que ponto estes saberes nele floresceram (Landino *apud* Alberti L. B., 2011, pp. 17-18).

O caracter extremamente volátil das áreas de intervenção de Alberti, exímio em múltiplas actividades e detentor de diversas especializações, entre as quais, a matemática como ciência transversal a todas as outras, encontra-se já perfeitamente enquadrado no *De Architectura* de Vitrúvio[42]. Com efeito, torna-se claro o nexo factual entre a *persona* que Alberti encarna e o arquétipo do arquitecto Vitruviano, tanto na prescrita agudeza de espírito e inteligência, como sobretudo, no encadeamento curricular das suas competências, tendo como cerne precisamente a matemática. Esta prevalência, encerra de resto uma particularidade. Com efeito, e conforme se observou, o *de Architectura* encerra em si múltiplos âmbitos temáticos, que vão da arquitectura, à pintura, à deontologia, à filosofia, passando pela matemática, astronomia, gnomónica, mecânica, música, etc. Já o *De re aedificatoria* Albertiano encontra-se exclusivamente subordinado à teoria arquitectónica, encontrando-se estruturado nas seguintes áreas de intervenção: delineamento; materiais; construção; edifícios para fins universais; edifícios para fins particulares; ornamento – edifícios sagrados, públicos e privados; e restauro de obras. Em complemento à teoria, Alberti acrescenta uma componente no que concerne à engenharia, dedicando o *Livro Sexto* às problemáticas associadas à mecânica e à elevação de materiais. Intui-se então com clareza, que enquanto manifesto de um humanista, totalmente partidário da polissémica visão Vitruviana do *Artifex polytechnes,* o *De re aedificatoria* encerra apenas uma pequena parcela dessa polímata dimensão. De facto, constata-se que Alberti iniciou o seu universo tratadístico precisamente pela pintura, o que por si, revela bastante sobre a prevalência e/ou o entusiasmo paradigmático que à época se sentia sobre as transformações que nesta actividade decorriam.

[42] "Passam além do ofício de arquitecto, tornando-se matemáticos, aqueles a quem a natureza atribuiu inteligência, agudeza de espírito e memória, de modo a poderem ter um conhecimento profundo de geometria, astronomia, música e outras ciências. Eles poderão facilmente argumentar acerca daquelas disciplinas, porque estão armados com os dardos de muitos saberes" (Vitrúvio, 2006, p. 36).

Efectivamente, ao confrontarmos as datas de publicação entre o tardio tratado de arquitectura e o seu célebre tratado *De Pictura*, a prevalência desse entusiasmo torna-se por demais evidente. Publicado em 1435 em latim e traduzido no ano seguinte para italiano com uma dedicatória a Filippo Brunelleschi, o *De Pictura* antecede em cerca de duas décadas o *De re aedificatoria.* Para tentar compreender esta primazia das artes pictóricas em detrimento da arquitectura, importa analisar as circunstâncias que terão antecedido o seu regresso a Florença em 1434. Com efeito, terá sido aquando deste retorno, que ao observar as obras de arquitectura, escultura, e pintura, que tanto Filippo Brunelleschi, como Lorenzo Ghiberti, Donatello, mas sobretudo Masaccio tinham produzido na sua longa ausência, que terá ocorrido uma acção transformadora no seu espírito. A cidade fervilhava de novidade, o campo conceptual da pintura urgia por um humanista de rara erudição matemática capaz de formalizar no plano teórico o que Brunelleschi havia comprovado experimentalmente. Esta proposição seria válida o bastante, se o campo de acção do *De Pictura* se resumisse exclusivamente em torno da teorização da *perspectiva artificialis*, facto que de resto, não se confirma. Alberti vai muito para além do pressuposto teórico do Q*uantum Continuum* e da formalização de um espaço pictórico concreto. A multiplicidade temática, e a abrangência a campos análogos como o da óptica, indiciam que Alberti havia contactado com as escolas setentrionais, onde uma linguagem de vanguarda, mimética e verista, derrubava atávicos paradigmas imagéticos. As qualidades inerentes do novo criador que nasce sobre a pena de Alberti são radicalmente opostas ao receituário tradicional e secreto das oficinas que Cennino proclama. A visão que Alberti preconiza, perfeitamente enquadrada pela minucia e detalhe que os pintores na distante Flandres lançavam sobre o universo, favorece a hipótese formulada por Gombrich quando este evoca um possível contacto do autor do *De Pictura* com a arte neerlandesa durante o seu exilio. Em particular numa viagem realizada entre 1428 e 1431 a Norte dos Alpes, no preciso momento em que as novas doutrinas de representação e mimese tomavam forma e faziam escola[43].

Um breve olhar ao seu percurso biográfico, permite, de facto, inferir semelhante hipótese, mas requer uma análise profunda para lá da habitual fronteira historicista. Acaso se contasse exclusivamente com a visão Burckhardtiana da biografia de Alberti, pouco

[43] "Fue ayudado Alberti en su asombroso diagnóstico por el conocimiento de la pintura flamenca? El había estado al norte de los Alpes entre 1428 y 1431, en el momento preciso en que el nuevo arte tomaba allí forma, y de hecho probablemente lo conoció antes de volver a Florencia del exilio de su família" (Gombrich E. H., 1985a, p. 70).

ou nada sobejaria para além de um relato vagamente circense de um homem capaz dos mais extraordinários e insólitos actos:

> Desde a infância que Leão Baptista foi excelente em tudo o que os homens aplaudem. Contam-se feitos de força e de destreza incríveis: dizem que saltava a pés juntos por cima dos ombros das pessoas; que na catedral atirava uma peça de prata até à abóbada do edifício; que fazia agitar e tremer debaixo dele os mais fogosos cavalos; que queria chegar à perfeição como corredor, como cavaleiro e como orador. Aprendeu música sem mestre, o que não impediu que as suas composições fossem admiradas por pessoas do mister. Sob o aguilhão da necessidade, estudou direito durante longos anos, até cair doente por esgotamento. Quando, na idade de vinte e quatro anos, verificou que a sua memória tinha baixado, mas que a sua aptidão para os conhecimentos exactos se mantinha completa, entregou-se ao estudo da física e das matemáticas, sem prejuízo das noções práticas mais diversas, porque interrogava os artistas, os sábios e os artífices de todo o género sobre os seus segredos e a sua experiência. Além disso, ocupava-se de pintura e de modelagem e fazia, mesmo de memória, retratos e bustos que chocavam pela semelhança" (Burckhardt, 1973, p. 113).

Será obviamente espectável, que, na óptica de Burckhardt, todas as circunstâncias capazes de subtrair Alberti a essa pátria lumínica e virtuosa centrada exclusivamente em Itália, não merece qualquer viabilidade investigativa. No entanto, apesar de se constituir paralelamente ao escopo desta tese, importa inquirir brevemente as circunstâncias por detrás do longo exilio da família Alberti de Florença entre 1401 e 1428, pois as suas consequências serão significativas. Este facto terá resultado de movimentos conspirativos em torno do seu posicionamento político no confronto que opôs os *Ricci* aos *Albizzi*, no culminar do *Trecento*. Em 1401, todos os homens Alberti de idade superior a dezasseis anos foram sujeitos ao banimento. Alberti, nascido já no exílio, será o único membro da família a registar no seu legado epistolar a penosa instabilidade e a humilhação política que este terá representado: "*we have always hoped, in this exile of ours, to return again to our own country, to come together again in our own house, and to rest among our kinsmen. This hope and longing have grown more fervent, indeed, as we continually suffer and decline while unable to settle our spirits or to root our lives in some kind of stable order*" (Baxendale, 1991, p. 722). Durante este longo período de 27 anos, e, não obstante a pesada pena a que foram submetidos, a actividade profissional dos Alberti, enquanto mercadores e banqueiros internacionais, terá constituído uma garantia de segurança económica. Não obstante o carácter volúvel que a fortuna sempre representa, terão sido os contactos internacionais a garantir a prosperidade dos Alberti, e muito provavelmente a póstera notoriedade intelectual de Leon Battista[44]. Segundo Susannah Baxendale, na Florença pré-Medici qualquer família de mercadores-banqueiros teria partido para os

[44] A grande maioria da família manteve importantes ligações com cidades onde detinham estabelecimentos comerciais, como Pádua; Veneza; Roma; Montpellier; Londres; Paris e Bruges. De facto, um *Catasto* de 1427, permite localizar diversos Alberti's na Flandres e em Londres, nomeadamente os filhos de Lepre degli Alberti e Filippo di Tommaso, assim como Daniello di Piero (Baxendale, 1991, pp. 740, 751).

locais onde as suas ligações comerciais estivessem previamente estabelecidas. Deste ponto de vista, será possível conceber uma extensa rede familiar à escala europeia, pronta a acolher o jovem Leon Battista durante os seus seminais anos de formação (Baxendale, 1991, pp. 740,751).

Nascido em 1404 em Génova, Alberti foi educado nos principais centros de ensino do Norte de Itália, primeiro em Pádua na escola humanista de Gasparino Barzizza, onde estudou Latim, e posteriormente na Universidade de Bolonha onde estudou jurisprudência. Durante este período de aprendizagem, terá adquirido igualmente competências profundas em diversos ramos das ciências, nomeadamente na matemática e na óptica, factor que lhe terá conferido um extenso espectro cognoscente (Alberti L. B., 2004, p. 3; Brandão, 2015, p. 16). Apesar desta notoriedade académica, será, no entanto, sobre a ciência da pintura que o seu olhar se deterá quando decide, após o seu regresso a Florença em 1434, publicar um tratado dedicado a esta arte. Sobre o seu inegável intelecto, todos os relatos são unânimes em considerá-lo sublime e universal em todas as formas de conhecimento, dimensão enciclopédica que lhe granjeou o encómio de um copista coetâneo à margem de um manuscrito do seu *Trivia Senatoria* «*Die quid tandem nesciverit hic vir?*»[45] (Blunt, 1959, p. 3). No entanto, a sua desenvoltura na *práxis* artística, parece, segundo Vasari, não acompanhar a tão propalada doutrina Vitruviana de uma perfeita harmonização entre *Fabrica* e *Ratiocinatio*, parecendo existir em Alberti uma clara supremacia da teoria em detrimento da prática[46]. Não será de espantar esta desconsideração pela obra de Alberti por parte do maneirista Vasari. O seu preconceito perante o estudo ou pela primazia de um determinado cientificismo são categóricos, tornando-se estes aspectos por demais evidentes em diversas passagens das *Vite*, onde com o mesmo fulgor demeritório, critica de forma jocosa o fascínio de Paolo Uccello pela recém-criada perspectiva[47] (Vasari, 2008, p. 74).

Quando questionada a fonte onde Alberti se baseou para a renovada teoria artística que propõe no *De Pictura*, de facto sobram mais questões do que respostas. Conforme já foi sublinhado, Vitrúvio, no que respeita ao *corpus* do *De Architectura*, centra-se

[45] BLUNT. *Op. cit., 3. Que se diga, pois, o que este homem desconhece.*
[46] "In painting, Leon Battista never produced any great or unusually beautiful works, since those that can be still seen (which are very few in number) are less than perfect; nor is this surprising, since he spent more time on his studies than on the art of design" (Vasari, 2008, p. 183).
[47] "(…) such a person frequently becomes solitary, eccentric, melancholy, and impoverished like Paolo Uccello who, endowed by nature with meticulous and subtle mind, took pleasure only in the investigation of certain problems of perspective which were difficult or impossible (…)" (Vasari, 2008, p. 74).

exclusivamente sobre o receituário pigmentário, não existindo nenhuma referência especifica à *práxis* pictórica. À excepção da critica que estabelece sobre a permuta de uma pintura concreta em prol de diversas fantasias, prescreve uma clara supremacia desejável do real: "É que, de facto, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade, nem, se são tomadas elegantes pela arte, delas se deve logo julgar favoravelmente, a não ser que apresentem determinadas razões justificativas aplicadas sem contradições" (Vitrúvio, 2006, p. 273). Esta supremacia do real óptico em detrimento de uma linguagem heurística, encontra-se, de facto, substancialmente alicerçada no *De Pictura*, mas essa estrutura arquetípica de toda a futura teoria artística não se encontra presente nem nos pressupostos Vitruvianos, nem no receituário de Cennino e afins, nem na pintura coetânea Florentina, que apesar de envidar esforços nesse sentido, encontra-se sumamente retraída perante a sua congénere setentrional. Com efeito, a dúvida que Gombrich formula quando questiona "*Fue ayudado Alberti en su asombroso diagnóstico por el conocimiento de la pintura flamenca?*", obriga a uma reflexão profunda em torno do período decorrente entre 1429 e 1431, do qual pouco se sabe e que poderá constituir a chave para a resolução dessa misteriosa fonte "*Q*" de Alberti. Gombrich é omisso no que respeita ao aprofundamento desta relação, mas as evidências impõem-se enquanto cerne da tese ora proposta. A relação entre Alberti e a Flandres encontra-se explicitamente enquadrada desde o século XIX, nomeadamente na obra *Vita di Leon Battista Alberti*, que Girolamo Mancini levou ao prelo em 1882. Este relata como a amizade entre Alberti e o mestre Tommaso da Parentucelli, dito *da Sarzana* (1397-1455), futuro Papa Nicolau V, o terá remetido para a esfera do virtuosíssimo Cardeal Niccolò Albergati (Mancini, 1882, p. 61). Confessando apesar de tudo a conjetura, Mancini prefigura o pobre e jovem doutor Alberti ao serviço de Albergati desde 1426, de resto à semelhança de Filelfo e do próprio Tommaso da Sarzana, que além da orfandade e da pobreza, partilhavam com Alberti o mesmo fulgor humanista[48]. Albergati, de resto, alimentava especial predileção por figuras análogas, homens doutos, de notável engenho e «*buone speranze*»: se pobres, socorria-os; se lhes encontrava idoneidade, promovia-os às honras e dignidades eclesiásticas (Mancini, 1882, p. 97). Partindo deste pressuposto indocumentado, Mancini predispõe-se à suposição em torno da «maravilha» que constituiria a hipótese do Cardeal Albergati

[48] Parentucelli, futuro Papa Nicolau V, entrará ao serviço do Bispo Albergati em 1422, após concluir o grau de doutor em teologia na Universidade de Bolonha. Tommaso permanecerá ao serviço de Albergati durante um período de mais de duas décadas, durante as quais o terá acompanhado em variadas missões a França e à Lombardia (Watanabe, 2011, pp. 167, 168).

se ter feito acompanhar de Alberti nas suas legações Transalpinas, de resto, seguindo a regra "*di farsi sempre in tali occasioni accompagnare da persone istruite*". Mancini aponta como hipotética a presença de Alberti na segunda legação Transalpina confiada a Albergati por Martinho V em 1430, com a missão de atenuar as graves divergências entre o rei de França e o duque da Borgonha, Filipe III, o Bom (1396–1467), em face da aliança deste com os ingleses. Para tal, apoia-se tanto no relato de Razzi no *Compendio delle vite de'pittori*, que afirmava que Alberti, "*si dilettò d'andare per lo mondo*"; como na *Istoria Degli scrittori fiorentini* de Negri, que garante que Alberti havia tido "*acesso a tuti i principi d'Europa e d' Asia*" (Mancini, 1882, pp. 97-99). Como pressuposto, há que reconhecer que é pobre em fundamentação, no entanto, outras evidências determinam alguma veracidade na conjetura. Com efeito, nessa segunda delegação, o Cardeal Albergati percorreu todo o norte da Europa, onde visitou as «*province francesi, belghe e tedesche*», tendo tido contacto pessoal com o escol de excepção que prefigurava a corte de Filipe o Bom. Este facto configura na óptica de Mancini, a única hipótese de Alberti viajar por aquelas regiões em face da sua fraca condição económica: "*né le ristrettezze economiche permettevano all'Alberti di viaggiare per diletto in quele regioni. Tali coincidenze e la confessione d'esser vissuto soggetto ai cenni altrui giustificano, a parer mio, le congetture de' servigi prestati al cardinale di santa Croce*" (Mancini, 1882, p. 99). Um dos aspectos mais extraordinários em torno desta conjectura, constitui o facto de o próprio Cardeal Albergati ter sido retratado pelo recém-chegado da península Ibérica, Jan van Eyck, pintor e embaixador do Duque da Borgonha Filipe III [**Fig. 19, Fig. 20**]. Van Eyck, chegado à corte em 1425, precisamente no momento que em Itália se davam os primeiros passos conducentes à perspectiva linear, encontrar-se-ia entre 1431 e 1432 envolto na execução do célebre altar de Gent. O encontro entre Jan Van Eyck e o jovem Alberti, ainda que não documentado, revelar-se-ia bastante interessante tendo em conta o consenso em torno das visitas de Jan Van Eyck a Itália por volta dos anos de 1425 e 1426, e das evidências estéticas resultantes dessa viagem apontadas por Charles Sterling (Barghahn, 2013, p. 32). Se o retrato do cardeal, não obstante as dúvidas lançadas em torno da sua legitimidade por John Hunter (Hunter, 1993), não diminui a concretude em torno da presença de Albergati na Flandres por volta de 1431, outras provas se avolumam para um contacto precoce entre o jovem Alberti e a percursora teoria óptica flamenga que a pintura setentrional começava a evidenciar. Com efeito, serão inúmeras as viagens semelhantes à que Jan Van Eyck terá hipoteticamente realizado a Itália: caso da referida estada em Ferrara de Rogier van der Weyden (1400-1464) aquando da sua viagem a Roma

em 1450; de Petrus Christus (1410/20-1473)[49]; de Hans Burgkmair (1473-1531); de Daniel Hopfer (1470-1536); de Joachim Patinir (1480-1524); de Herri met de Bles (1510-1555/60), entre muitos outros (Aikema & Brown, 1999d, pp. 22-24). O problema destas viagens no que concerne à publicação do *De Pictura* é que são na sua grande maioria, posteriores à data de publicação, ou seja, a 1435, o que levanta de facto uma problematização em torno do acesso de Alberti a uma fonte precoce no que respeita à teoria óptica flamenga. Esta constatação, quando confrontada com o estipulado no tratado no que concerne ao tratamento óptico e mimético da realidade, infere de facto à proposição de Mancini uma inusitada probabilidade. Em 1434, com trinta anos de idade, o jovem Alberti chegava finalmente a Florença na posse da nova teoria pictórica flamenga, concretizando a sua harmonização com as experiências conceptuais que Brunelleschi, Ghiberti, Donatello e Masaccio desenvolviam no campo do espaço pictórico. Deste encontro, nascerá a *Scientia Pictórica*, mas o seu primeiro impacto, para lá da disseminação da nova ciência perspéctica, far-se-á notar fundamentalmente na reformulação estatutária do pintor. O modelo, será Vitrúvio, mas a inspiração poderá ter uma origem muito mais setentrional do que comummente se considera. Se de facto, a ausência de provas documentais não permite confirmar cabalmente o contacto entre Alberti e as oficinas Flamengas num período anterior à publicação do *De Pictura*, a evidente renovação conceptual da óptica pictórica patente no *corpus* teórico do tratado, demonstra-o *usque ad satietatem*.

[49] Sobre a presença de Petrus Christus em Itália, afirma Maximiliaan Martens não existirem quaisquer fontes documentais disponíveis que o certifiquem, sendo que a primeira referência sobre esta hipótese, terá surgido em 1952, num artigo de G. Bazin *Petrus Christus et les rapports entre L'Italie et la Flandre au milieu do XV^e siècle* (Martens, 1994b, p. 16).

2.3.1. O *De Pictura:* A ciência enquanto alavanca estatutária

Através da dedicatória a Giovanni Francesco Gonzaga, Marquês de Mântua, Alberti manifesta de modo claro o seu objectivo programático logo na primeira edição do *De Pictura* de 1435. Este consistia em reintroduzir a pintura[50], paralelamente à arquitectura e à escultura, no léxico das artes liberais, indispensáveis na sua óptica, para o bom governo das cidades e dos homens: "*I wished to presente you with these books on painting, illustrious prince, because I observed that you take the greatest pleasure in these liberal arts (...)*" (Alberti L. B., 2004, p. 36). Neste capítulo, Alberti emula o próprio Vitrúvio, enlevado com a inteligência e a vontade divina com que o imperador Cesar Augusto se ocupava em dominar o mundo, paralelamente à atenção que dedicava ao bem-estar da sociedade em geral através da promoção de obras públicas. Esta primeira edição, escrita em Latim, e destinada aos círculos de erudição que Alberti frequentava, enquadra-se integralmente no restrito campo literário e teórico que a *Philologia* constituía à época. Será ligeiramente distinta da edição *Della Pittura* publicada em 1436, escrita em italiano vernacular, e dedicada a Fillipo Brunelleschi. Segundo Martin Kemp, algumas passagens em Latim, cujo conteúdo mais "científico" remetia para a óptica tradicional, assim como, diversas máximas de Varrão, terão sido omitidas intencionalmente desta segunda edição. A evidente e superior acuidade do texto latino de 1535, confirma-se pelas diversas edições manuscritas que subsistiram à voragem do tempo. O facto de circular nos meios eruditos humanistas, terá garantido uma superior emulação face ao texto italiano. Do texto latino subsistem hoje cerca de vinte manuscritos, ao passo que do texto italiano só se conhecem três exemplares (Alberti L. B., 2004, p. 20). Esta versão, não obstante, clarificar algumas passagens do texto latino, não traduz o pensamento científico de Alberti de forma tão objectiva como a versão de 1435. Efectivamente, os diversos passos para a construção perspéctica, possuem alguma ambiguidade que o texto latino clarifica - a recepção integral do conceito implica, portanto, uma leitura simultânea dos dois textos (Alberti L. B., 2004, p. 20). Fica patente nas omissões da edição de 1436, a distinção idiossincrática dos diversos interlocutores de Alberti, desde logo pelo imperativo manifesto de demonstrar uma erudição transversal ao próprio *corpus* do texto latino. Na versão em latim, quando Alberti expõe a sua concepção triádica dos raios visuais [extrínsecos, medianos e centrais], entende o imperativo de contextualizar e justificar conceptualmente

[50] Do ponto de vista do humanismo face ao legado Vitruviano, consistia precisamente numa reintrodução.

a sua teoria face a um público cuja erudição exigiria certamente outro enfoque, algo inteiramente óbvio quando analisado o seguinte fragmento omisso da versão italiana:

> This is not the place to argue whether sight rests at the juncture of the inner nerve of the eye, or whether images are represented on the surface of the eye, as it were in an animate mirror. I do not think it necessary here to speak of all the functions of the eye in relation to vision. It will be enough in these books to describe briefly those things that are essential to the present purpose (Alberti L. B., 2004, p. 41).

Alberti não desenvolve a sua concepção teórica em torno das funções do olho em relação à visão, por não as considerar relevantes para a sua tese, mas assegura claramente aos leitores provenientes dos círculos humanistas, de que se trata de uma opção e não de uma omissão. O facto de não entender necessário este justificativo no texto italiano, face à absoluta omissão do referente semiótico por parte dos seus receptores, revela o notório pluricentrismo que o texto encerra. Curiosamente, Alberti não sente necessidade de manifestar qualquer evidência exacerbada de erudição, algo que descarta e que chega inclusive a caracterizar - não sem alguma ironia e provavelmente com um destinatário específico em mente - como um frívolo "show" de conhecimento. Quando, na versão Latina de 1435 discorre acerca do raio central e do líder ou "príncipe" dos raios, não se delonga em demais explicações, "*Further comment would be more appropriate to a show of learning than to the things we set to treat, and may therefore be omitted here*" (Alberti L. B., 2004, p. 44). Com efeito, as inúmeras omissões e referências subliminares que o texto latino enfatiza, deixam subjacente que a finalidade primacial do tratado constituía uma ruptura com os tradicionais modelos de transmissão de conhecimento. A Alberti não interessa outro tratado erudito e de exclusiva recepção, mas uma obra aberta e de alcance inteligível para a classe que pretende engrandecer, algo que reafirma à exaustão: *"(...) would be a long, difficult, and extremely involved task to pursue all the mathematicians' rules in these intersections of triangles and the pyramid. Let us proceed to deal with the matter as painters"*. O esforço evidenciado na simplificação extrema de complexas noções matemático-geométricas, demonstram claramente que Alberti teria noção das limitações intelectivas que a grande maioria da classe dos pintores deteria, afastando-os inexoravelmente do domínio da sua inovadora teoria artística, algo que afirma de forma cabal: *"(...) I realize the content is such that, while I can claim no praise for eloquence in exposition, the reader who does not understand at first acquaintance, will probably never grasp it however hard he tries"* (Alberti L. B., 2004, pp. 52, 59).

Será graças a estas pequenas omissões, mas sobretudo à noção clara de Alberti que escrevia para novos interlocutores, que a recepção do *Della Pittura* enquadrar-se-á

maioritariamente no campo da *Philotechnia* enquanto tratado tecnológico e operacional. Desde logo, as dedicatórias configuram esta dupla polaridade na forma como o autor pretendia ver a recepção da sua obra: enquanto legado clássico por um lado; como manual teórico-prático por outro. Na edição de 1436, a dedicatória estende-se de Brunelleschi a outros intervenientes, que não obstante o seu diletantismo os afastar exclusivamente da pintura, fariam certamente bom uso da nova teoria artística, transversal e ubíqua a todas as artes: *"(…) I recognize in many, but above all on you, Filippo, and in our great friend the sculptor Donatello* [Donato Donatello] *and in the others, Nencio* [Lorenzo Ghiberti], *Luca* [Luca della Robbia] *and Masaccio* [Tommaso Cassai], *a genius for every laudable enterprise in no way inferior to any of the ancients who gained fame in these arts."* (Alberti L. B., 2004, p. 34).

O modo como um só conteúdo se configura em dois formatos distintos e até determinado ponto, antagónicos, decorre precisamente destes dois públicos distintos para os quais a obra foi pensada. O *De Pictura* encerra, de facto, um carácter ciclotímico inegável. Com efeito, encontra-se aqui um claro exemplo da tricotomia intencional que Umberto Eco estabelece em torno dos objectos textuais: a que existe entre a interpretação como pesquisa da *intentio auctoris* e da *intentio operis*, e a interpretação como imposição da *intentio lectoris*. Em *Os Limites da Interpretação*, Umberto Eco, realça precisamente o papel que o leitor desempenha aquando da recepção textual, enquanto reflexo reactivo da própria natureza intencional da obra: "Um texto é um artifício destinado a produzir o seu próprio leitor-modelo" (Eco, 1992, pp. 27,38). O acto de leitura, dividido entre competência semântica vs., competência crítica, funciona deste modo como chave interpretativa entre a mundividência do leitor e o tipo de informação postulada na obra. Este modelo de pensamento, encerra de resto, o mesmo estipulado epistémico que Thomas Kuhn atribui à recepção visual ou intelectiva do desconhecido, e que importa reter uma vez mais: "o que um homem vê [compreende] depende não somente daquilo que ele vê, mas também daquilo que a sua experiência visual e conceptual prévia lhe ensinou a ver" (Kuhn T. S., 2009, p. 160). Com efeito, também Umberto Eco estabelecerá uma clara distinção entre interpretação semântica [*semiósica*] vs., interpretação crítica [*semiótica*]. A primeira decorre quando no processo de interpretação linear do texto, o destinatário a enche de significado. Já a segunda, deriva do processo de interpretação crítica, através do qual se tenta explicar por que razões estruturais o texto poderá produzir aquelas, ou outras interpretações semânticas (Eco, 1992, p. 33). Este aspecto, revela-se

de extrema importância quando analisada a recepção do *De Pictura* e do *Della Pittura* mediante as distintas competências que os dois principais grupos de destinatários detinham, seguindo, de resto, o mesmo carácter identitário dúplice que o seu autor detinha.

Segundo Martin Kemp, Alberti deteria uma singular condição de simultaneamente fazer reviver ideias clássicas com uma voz interventiva e cúmplice no estabelecimento de uma nova era (Alberti L. B., 2004, p. 17). Nessa voz particular, encontravam-se assim harmonizados os princípios Vitruvianos da *Fabrica* e do *Ratiocinatio*, assim como, as premissas fundacionais da clássica tradição da *Philologia* agregadas aos princípios multidisciplinares da *Philotechnia* (Vaiani, 2003). O próprio parece possuir consciência do inevitável hibridismo do tratado, e da dificuldade de recepção plena nos diversos públicos alvo a que este se destinava. Um exemplo claro dessa dimensão, parece configurar-se quando Alberti, consciente da complexidade das demonstrações geométrico-matemáticas que a obra contém, alerta os leitores para o carácter transversal da mesma:

> I speak in these matters not as a mathematician but as a painter. Mathematicians measure the shapes and forms of things in the mind alone and divorced entirely from matter. We, on the other hand, who wish to talk of things that are visible, will express ourselves in cruder terms. And we shall believe we have achieved our purpose if in this difficult subject, which as far as I can see has not before been treated by anyone else, our readers have been able to follow our meaning. I therefore ask that my work be accepted as the product not of a pure mathematician but only of a painter" (Alberti L. B., 2004, p. 37).

Ao assumir-se enquanto detentor de uma dúplice formação enquanto matemático mas fundamentalmente, enquanto pintor, i.e., *Artifex*, Alberti parece emular o próprio Vitrúvio na distinção semiótica que este estabelece entre a concepção mental, "divorciada" inteiramente da matéria, com a matéria factual da *práxis*, e que importa recordar uma vez mais: "O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos (…) nem o engenho sem a disciplina nem esta sem aquele podem criar um artista perfeito (Vitrúvio, 2006, pp. 17, 30-31). Acontece que o *Artifex* Vitruviano é exclusivamente arquitecto. Quando este pretende diversificar as áreas de acção, usa o termo *faber*[51], designando deste modo os operários mecânicos de diversas actividades artísticas, caso da carpintaria, da cantaria, dos metais, e por exclusão de partes, também da pintura (Vitrúvio, 2006, pp. 30,31). Deste modo, Alberti, ao efectuar

[51] "(…) *quod antiqui fabri quodam in loco aedificantes..."* (Vitrúvio, 2006, pp. 30,31).

um *upgrade* ao conceito Vitruviano de *Artifex*, conjuga-o com valências exógenas à arquitectura, integrando-as sob o conceito muito mais inclusivo do *Artifex Polytechnes*.

Esta característica fundadora e única de um texto inaugural da idade moderna, ter-lhe-á conferido, portanto, a condição singular de a sua recepção se ter efectivado em três grupos distintos, mas complementares: um grupo superior[52], formado pelos destinatários da edição em latim de 1435, caso óbvio do Marquês de Mântua e demais círculos humanistas não operativos, que terão efectuado exclusivamente uma interpretação semântica [*semiósica*] e filológica do *De Pictura*; um grupo intermédio encabeçado pelo próprio Alberti, por Filippo Brunelleschi e talvez por Ghiberti, capaz de conciliar a função poliédrica da obra, ao conjugar o seu carácter Filológico e Filotécnico, e cujas competências académicas, asseguravam a necessária ponte entre fundamentos de complexa erudição com a *práxis* das diversas artes; um grupo inferior, limitado na recepção semântica da obra, sensível unicamente à fundamentação em torno de práticas tecnológicas, sem, no entanto, assegurar uma contextualização integral dos pressupostos teórico-filológicos em jogo [**Fig. 295]**. Terá sido maioritariamente para este último grupo que a edição italiana de 1436 se destinou.

Este carácter eminentemente plural dos destinatários do *corpus* tratadístico de Alberti torna-se evidente quando analisada uma segunda obra fundamental, e de resto, no seguimento conceptual do *De Pictura*, falamos do exemplar *Ludi Matematici*. Com efeito, esta obra, escrita por volta de 1450, contém a particularidade funcional de complementar muitos dos conceitos que Alberti havia deixado infundados no *De Pictura*. De facto, se o *De Pictura* assumiu o ónus de teorizar os fundamentos experimentais que Brunelleschi havia conceptualizado, sem, no entanto, os fixar sob a forma de uma teoria reproduzível – caberá aos *Ludi Matematici* cumprir uma função similar face ao tratado de 1435. Em termos de substancia, o *De Pictura*, não poderá ser entendido sem a contextualização conferida pelos avanços experimentais prévios de Brunelleschi, e sobretudo, pela fixação imagética dos mesmos, nessa espécie de teorema visual que constituiu a Trindade de Masaccio de Santa Maria Novella, em Florença [**Fig. 158**]. Alberti, no entanto, ao abordar a perspectiva de um ponto de vista exclusivamente matemático, irá conferir um inequívoco rigor intelectual na sua abordagem e atribuir uma conclusividade e clareza até aí inexistentes. A sua abordagem, fundamentada exclusivamente nos princípios de

[52] A designação superior/inferior não pressupõe neste contexto qualquer carácter qualitativo ou demeritório na classificação dos grupos, designando apenas um posicionamento crítico face à recepção do *De Pictura*.

proporção, advirá fundamentalmente da bem conhecida proporcionalidade de triângulos similares do teorema Euclidiano presente no livro VI dos *Elementos*, usados essencialmente na triangulação e levantamento de edifícios e objectos altos e distantes (Lupacchini & Angelini, 2014, pp. 59 - 60).

Para lá da complexidade da teorização da perspectiva, interessa, no entanto, analisar a intrincada tessitura composta pelos interlocutores, mas sobretudo, pelos destinatários do *corpus* tratadístico de Alberti. Com efeito, uma vez mais, Alberti joga com uma singular bipolaridade determinista quando destina os *Ludi* a um público misto. Estes surgem no seguimento do levantamento topográfico de Roma, que Alberti havia efectuado e que publicou em 1433 sob o título *Descriptio Urbis Romae.* Na memória descritiva da obra, Alberti esclarece já, dois anos antes da publicação do *De Pictura*, que o seu destinatário prioritário seria o cidadão comum e não exclusivamente o douto erudito:

> Efectuei com o maior cuidado, usando métodos matemáticos, o traçado e desenho das muralhas, do rio e das ruas e, além disso, a situação e posição dos templos, dos edifícios públicos, das portas e dos monumentos comemorativos, a delimitação das alturas e também a superfície ocupada pela parte habitada da cidade de Roma, tal como chegou aos nossos dias. Também **inventei um método através do qual qualquer pessoa com uma inteligência normal** estará em condições de desenhar tais coisas, da forma mais conveniente e adequada, sobre uma superfície tão grande quanto queira. Animaram-me para esta tarefa os meus doutos amigos, a cujos pedidos acedi (Casalderrey, 2011, p. 68, grifo nosso).

Esta referência explicita à invenção de um método destinado a pessoas dotadas de inteligência normal, efectuado a pedido de um grupo de «doutos amigos», configura já, uma consciência colectiva e crescente em prol de uma inequívoca democratização do conhecimento. De facto, a liberalização desta vontade inexorável e universal de aceder ao conhecimento tornar-se-á plural e socialmente divergente, manifestando-se nas mais diversas esferas socioeconómicas. Alberti é plural quando se dirige ao seu interlocutor. Elege nas diversas proposições que vai estabelecendo, um interlocutor sincrético e pluridisciplinar, simultaneamente nobre ou popular, erudito ou iletrado, arquitecto ou pintor, militar ou puro diletante, numa conjugação poliédrica complacente com o carácter identitário do *Artifex Polytechnes*:

> Quero falar agora de certo instrumento, apto, como por vós próprios vereis, para estes assuntos, e mais ainda para os que usam o trabuco e similares máquinas bélicas. Eu uso-as para coisas muito mais agradáveis, como medir as dimensões de uma aldeia ou pintar uma paisagem, como fiz quando retratei Roma (…) Quando queirais fazer a vossa pintura, poreis este instrumento num lugar plano e alto a partir do qual possais ver muitos pontos do terreno que desejais retratar, como campanários, torres e similares. Atai um fio a um chumbinho e afastai-vos deste instrumento dois braços e olhai uma a uma as coisas notáveis, de modo que o vosso olhar, passando ao mesmo tempo pelo fio com chumbo e pelo meio do centro do círculo, se dirija à torre para que estais a olhar. E, de acordo com o número que o olhar

> atravessará no extremo do círculo na direcção em que olhais, assim tomareis memória num pedaço de papel que havereis levado para tal efeito (Casalderrey, 2011, pp. 69 - 70).

Como se torna claro, o interlocutor de Alberti não é singular, antes de diversa compleição intelectual e social. Na verdade, o facto de o interlocutor primário de Alberti ser o marquês Meliaduse d'Este, na resposta ao rogo expresso a Alberti, para que este clarificasse os procedimentos matemáticos empregues no levantamento topográfico da *Descriptio*, esta afirmação torna-se por demais evidente (Williams, March, & Wassell, 2010, p. 75; Casalderrey, 2011, p. 69). Com efeito, o marquês Meliaduse d'Este, representa aqui o protótipo futuro do Cortesão de Castiglione: homem de corte, erudito e capacitado intelectualmente na exacta medida da sua habilitação na *práxis* e no domínio dos novos instrumentos científicos. A dedicatória de Alberti é exemplarmente clarificadora a este respeito: *"I know that with this booklet I am late in satisfying your wishes (…) Perhaps I will have satisfied you, when in these most amusing things collected here you have taken delight, both in meditating on them and also in putting them into practice and using them (…)"* (Williams, March, & Wassell, 2010, p. 81). A conjugação dos verbos eleitos por Alberti é especialmente eloquente acerca do carácter transdisciplinar que ao leitor seria exigido: simultaneamente a capacidade de «meditar», i.e., inteligir as proposições apresentadas, colocando-as na prática e «usando-as» de forma inequívoca. Este caracter exemplar e polissémico que tanto o *De Pictura* como os *Ludi Matematici* evidenciam, constitui-se enquanto genuína *Trading Zone*, coligindo em seu redor leitores oriundos de diversas áreas de intervenção, de distinta capacitação intelectual e de diversos estratos e acção social. Esta nova concepção modelar do artista polissémico, exigirá novas competências e um olhar distinto, capaz de harmonizar o estudo científico das línguas clássicas [*Philologia*] com a paixão pelas artes [*Philotechnia*, literalmente paixão pelas artes]. Preconiza deste modo a conjugação arquetípica entre o homem de cultura e de ciência, habitualmente longe do estridor oficinal com o artesão, dotando-o de operacionalidade tecnológica - paradigma próximo do modelar conceito de Cortesão, enquanto *pivot* estrutural das *Trading Zones*.

2.3.2. O *De Pictura* e os primórdios da *Scientia Pictórica*

O impacto estatutário que o *De Pictura* e o *Della Pittura* alcançaram é notório e claramente discernível. O movimento que conferiu à sociedade coetânea terá sido simultâneo e reverso, ou seja, por um lado, incutindo nos eruditos círculos humanistas uma curiosidade descendente em direcção aos diversos *praxiemas* mecânicos; por outro, fomentando uma imperativa e ascendente demanda de erudição libertária por parte dos diversos grupos operativos. Motivou desta forma o seu encontro e intersecção ao instituir novos canais comunicacionais até aí inexistentes. As evidências deste cruzamento são factuais, visíveis e facilmente elencáveis, conforme veremos.

Alberti terá tido plena consciência deste facto e do tremendo impacto que o seu tratado causaria nos múltiplos aspectos associados ao relacionamento dos artistas com os círculos humanistas. Um sinal inequívoco desta consciência de absoluta novidade, encontra-se de resto claramente designada pelo próprio, quando Alberti afirma que o seu tratado em nada reproduz as clássicas e encomiásticas crónicas de cariz exclusivamente biográfico[53]. A sua opção por uma edição bilingue constitui prova inequívoca desta singular condição e a de 1435 terá servido exclusivamente os propósitos de filiar os círculos humanistas de elevada erudição e influência nos novos preceitos da *Scientia Pictórica*. Martim Kemp defende que no século XV, um mecenas humanista familiarizado com a nova concepção intelectual e com a nova teoria artística prescrita no *De Pictura*, celebraria preferencialmente um contrato com um artista/matemático como Piero della Francesca do que com um artesão ignaro e imerso ainda nas atávicas concepções oficinais medievas (Alberti L. B., 2004, pp. 22,23). Esta consciência terá conduzido à súbita conversão de inúmeros artistas à nova teoria científico-artística Albertiana. Com efeito, Kemp confirma existirem incontáveis indícios imagéticos do impacto causado pela obra de Alberti entre as décadas de 1430 e 1440. Alguns artistas, no seguimento das demonstrações empíricas que Filippo Brunelleschi desenvolveu a partir de 1413, manifestavam já alguns ensaios desconexos conducentes à *perspectiva artificialis*, suscitando a criação da sistematização teórica que Alberti levaria a cabo cerca de duas décadas depois. Caso notório desta alternância progressiva entre empirismo e metodização teórica nas primeiras décadas do *Quattrocento*, é a que separa o *São Jorge*

[53] "(…) it is of little concern to us to discover the first painters of the inventors of the art, since we are not writing a history of painting like Pliny, but treating of the art in an entirely new way" (Alberti L. B., 2004, pp. 61 - 62).

e o Dragão, esculpidos cerca de 1416 por Donatello (1386 – 1466) [**Fig. 113**] dos relevos perspectivados das portas do Baptistério de San Giovanni, produzidos por Ghiberti entre 1425 e 1452 [**Fig. 114**]. A escassa década que as separa manifesta claramente o impacto que a «*fenestra aperta per donde io miri quello que quivi sara dipinto*» Albertiana e a teorização do seu método da *piramide visiva* terão representado para os artistas (Vinci, 1986). No entanto, a inovação que a *perspectiva pingendi* representou, não se terá limitado à incorporação de um espaço pictórico até aí inexistente - a sua relevância ter-se-á evidenciado fundamentalmente na reestruturação das dinâmicas diegéticas. Com efeito, quando cotejada a primeira porta que Ghiberti produziu para o portal norte com o portal sul, produzido cerca de um século antes, em 1336, por Andrea Pisano [**Fig. 112**], torna-se evidente que o impacto da nova teoria artística difundida por Alberti constituiu, de facto, um novo paradigma epistémico. Note-se que a inovação não incide sobre uma maior ou menor filiação no *all'antico*, de resto, claramente visível na obra de Pisano. Os drapeados, o contraposto e a plasticidade evidenciam claro formalismo com os padrões escultóricos greco-romanos, sendo evidentes apenas alguns goticismos arquitectónicos e uma determinada sobreposição narrativa.

A novidade que Ghiberti incorpora é, de facto, de índole científica, sendo já notória a progressão espacial até ao infinito de acordo com o estipulado no *Quantum Continuum* Albertiano. Esta inovação, ao dotar as cenas representadas de um espaço-tempo narrativo, confere a cada uma das personagens um carácter individual e nominativo face ao ponto de infinito sugerido, até aí inexistente. O espaço representado por Andrea Pisano, desprovido de qualquer caracter identitário, constitui-se enquanto mero intervalo divisor entre "corpos" e "não corpos", não possuindo qualquer dimensão tipológica própria. As suas representações, apesar de claramente discerníveis do ponto de vista iconográfico, constituem amálgamas corpóreas agregadas em torno de um plano central, diametralmente inversas das de Ghiberti, dispersas até ao infinito em torno de um eixo central.

Mas se Ghiberti e as suas portas constituem certamente um caso sintomático da recepção epistémica do *Della Pittura*, a escultura não esgota certamente o carácter arquetípico que a obra representou. Prova disso, o facto de tanto Fra Angélico (c. 1395 – 1455), como Paolo Uccello (1397 – 1475) e Domenico Veneziano (1410 – 1461) adoptarem subitamente nas suas obras, a inovadora teoria perspéctica de Alberti (Alberti L. B., 2004, p. 23). Os frescos de Fra Angélico para a capela de Nicolau V no Vaticano,

constituem um exemplo claro da influência que tanto o *De Pictura* como o *Della Pittura* impuseram ao cânon artístico vigente entre os eruditos círculos humanistas e as diversas corporações de artistas. O Papa Nicolau V, aliás Tommaso da Sarzana, amigo confesso de Alberti conforme atrás referido, terá efectuado a óbvia recepção e introdução nos círculos do poder da nova teoria artística, ampliando desta forma a dimensão epistémica e paradigmática de uma obra revolucionária. Ao cotejar a obra que o Beato Angélico terá produzido em escassas duas décadas, o fosso gnosiológico que as separa torna-se abismal. Com efeito, ao comparar o *Tríptico de S. Pedro de Verona*, pintado entre 1428 e 1429 [**Fig. 132**] com o fresco da Cappella Niccolina, *S. Pedro consagrando S. Lourenço como Diácono*, pintado entre 1447 e 1449 [**Fig. 133**], o impacto da nova teoria artística Albertiana torna-se por demais evidente. A nova doutrina plástica veio afastar definitivamente a pintura dos rudimentos primitivistas e atávicos prescritos por Cennino e ainda presentes no Tríptico de Florença, onde os corpos, para além de se encontrarem remetidos para a superfície do suporte, manifestam um bidimensionamento hierárquico típico da concepção medieva. O fundo dourado em detrimento de um espaço pictórico, denuncia ainda uma concepção tipológica de um cromatismo imagético sagrado, e os pequenos simulacros paisagísticos superiores, manifestam óbvias aberrações e incongruências espaciais. Trata-se de uma obra cuja concepção terá obedecido rigorosamente a critérios não-ópticos e convencionais de acordo com o receituário prescrito no *Il Libro Dell'Arte*, não exigindo da parte do seu autor nenhuma qualificação exógena aos parâmetros artesanais da *práxis*. Esse não será o caso do fresco da *Cappella Niccolina*, onde a óbvia progressão para o infinito denunciada por um ponto de fuga central anuncia já uma construção perspéctica, ainda que rudimentar, de acordo com a *perspectiva pingendi*. Não obstante as evidências factuais entre as duas obras, importa salientar fundamentalmente o impacto intelectivo no artista, quando este, ao recepcionar atentamente as complexas regras matemático-geométricas que a perspectiva instaurava, passou a edificar universos pictóricos fictícios dotados de uma diegese espácio-temporal coerente.

Não obstante a reconversão epistémica denotada na obra do Beato Angélico, nenhum outro artista terá manifestado tão grande deslumbramento com o advento perspéctico do que Paolo Uccello. A sua presença enquanto aprendiz na *bottega* de Ghiberti aquando da execução dos relevos da porta norte do baptistério de Florença, terá por certo, contribuído para o póstero deslumbramento que dedicou à recém-criada

perspectiva artificialis. Depois dos habituais anos de formação, terá rumado em 1416 para Veneza com o encargo de trabalhar no restauro dos mosaicos da fachada de S. Marcos. Em 1430, de regresso a Florença, deverá ter constatado com inegável espanto os avanços extraordinários que Masaccio havia, entretanto, alcançado nos seus frescos da Capela Brancacci, denotando já uma desenvolta espacialidade e fluidez narrativa (Casalderrey, 2011, p. 63). Uccello é um dos casos exemplares, onde se denota o evidente assombro epistémico que terá apossado toda uma geração, ao compreender que esta súbita capacitação geométrico-matemática constituiria o veículo por excelência para extrapolar uma condição servil e exclusivamente mecânica. Esse deslumbramento terá sido de tal modo evidente, que Vasari não resiste à ironia e ao tom jocoso na biografia que estabelece do velho mestre. Em face da excessiva dedicação ao estudo da perspectiva, tornado na década de trinta característica singular do estilo de Uccello, Vasari interpõe o ónus de uma menor mestria evidenciada por parte do artista. Com efeito, ao glosar a paixão de Uccello pela perspectiva nas suas *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed Architettori*, Vasari reproduz diligentemente o *mot d'ordre* miguelangelesco, criticando um excessivo cientificismo empregue no estudo da matemática e da geometria[54]. Na verdade, aquilo que Vasari denuncia na obra de Uccello, é uma clara sobrevalorização dos efeitos perspécticos em detrimento de uma aferição integral e óptica da realidade, processo ainda arredado das oficinas florentinas na década de trinta e quarenta do século XV[55]. Com efeito, Vasari denuncia uma excessiva racionalização do processo pictórico, numa deriva que considera desviante dos padrões de admissibilidade epistémica: "*There is no doubt that anyone who does violence to his nature with fanatical study may well sharpen one corner of his mind, but nothing that he creates will ever appear to have been done with the natural ease and grace of those who place each brush-stroke in its proper place (…)*" (Vasari, 2008, p. 74). Vasari chega inclusive, a transferir para alguns dos companheiros de Uccello, caso particular de Donatello, um criticismo velado face a esta concepção exacerbadamente geometrizante do mundo: "Donatello, que o conhecia, sendo muito bons amigos, dizia-lhe com frequência: «Paolo, a tua perspectiva faz-te trocar o certo pelo

[54] "Paolo Ucello would have been the most delightful and inventive genius in the history of painting from Giotto's day to the presente, if he had spent as much time working on human figures and animals as he lost on problems of perspective (…) anyone who pays more attention to perspective than to human figures achieves an arid style full of profiles, produced by the desire to examine things in minute detail" (Vasari, 2008, p. 74).

[55] Na verdade, e contrariamente à assimilação da perspectiva, fenómeno precoce da década de quarenta, a introdução da óptica pictórica será um processo tardio, característico fundamentalmente da década de setenta em diante.

incerto». Isto acontecia porque Paolo lhe mostrava todos os dias *mazzocchios* com as faces traçadas em perspectiva, e pontas de diamante executadas com sumo esmero" (Casalderrey, 2011, p. 63; Vasari, 2008, p. 75). Esta dedicação quase exclusiva evidenciada por Vasari na obra de Uccello, torna-se substancialmente visível quando analisamos todo o ciclo de painéis dedicados à *Batalha de San Romano* [**Fig. 136** e **Fig. 137**]. De facto, Uccello canaliza aqui toda a atenção do observador para as impressivas linhas de força que centralizam o olhar para um ponto convergente: seja através das lanças lançadas ao chão de forma aparentemente aleatória; seja através do próprio dinamismo orogénico. Esta opção composicional, não obstante a dificuldade evidente em sugerir linhas de força suficientemente coerentes com um ponto de fuga centralizado na representação de uma paisagem exterior, leva Casalderrey a sugerir a presença de uma espécie de rede cartesiana de abcissas e ordenadas, quase duzentos anos antes da *Geometria* de Descartes (Casalderrey, 2011, p. 63). De facto, este aspecto torna-se especialmente visível na obra dedicada ao *Condottiero* Niccolò Mauruzi da Tolentino [**Fig. 136**], onde toda a estrutura material dos elementos dispersos por este espaço cartesiano, parecem obedecer fundamentalmente a critérios não-ópticos, mas sobretudo geométrico-espaciais. O aspecto facetado dos cavalos é disso prova evidente, numa lógica imagética conferente de dimensionalidade e localização espacial em detrimento de maior ou menor realismo.

Em complemento desta sugestão perspéctica e espacial cartesiana, a profusão acentuada de uma das paixões e obsessões do mestre – a inclusão de diversos *mazzocchios* - traduz o intuito claro de objectificar e evidenciar ainda mais a tridimensionalidade dos elementos representados. O *mazzocchio*, originalmente um adereço de cabeça de uso corrente na Florença quatrocentista, usado para segurar um pano ou um véu, possuía habitualmente a forma de um anel, designado em matemática por «toro» (Casalderrey, 2011, pp. 60-63). De facto, a profusão intensa deste elemento na obra de Uccello, converte-o numa espécie de símbolo precoce de uma evidente reconfiguração epistémica. Para além das dispersas representações já aludidas nos painéis da *Batalha*, surge representado de forma exemplar na obra *História de Noé – Dilúvio* [**Fig. 139**], onde não obstante o facto de adornar a cabeça de uma das personagens, surge em torno do pescoço de uma figura em primeiro plano. Esta representação, dotada de significado iconográfico desimportante, denota a nível *iconopoético* uma relevante subtileza. Com efeito, a sua inserção no primeiro plano, confere ao rosto em perfil uma tridimensionalidade projectiva

evidente, constituindo um ambíguo dispositivo simbólico-matemático. Denota-se na extrema profusão deste elemento, seja em painéis, em afrescos ou em aturados estudos [**Fig. 140**], um evidente conteúdo programático que Uccello perseguiu de modo incessante e obsessivo, ou seja, a conotação com uma vanguarda imagética inovadora, progressista e cientificista, liberta já das agruras do anonimato que o oficialato mecanista impunha.

A data de execução destas obras, permite intuir um determinado apriorismo na execução dos painéis da *Batalha de San Romano*, face a obras posteriores já em pleno período de acção epistémica que o *Della Pittura* terá instituído. De facto, tendo em conta que estes foram executados entre os anos de 1438 e 1440, a sua proximidade com o recém-editado tratado Albertiano parece evidenciar ainda uma precária, mas progressiva consciencialização das oficinas Florentinas do novo *praxiema* a dominar, e sobretudo, a evidenciar. Esta problemática permite compreender claramente a intersecção que a nova realidade epistémica compatível com a edição de Alberti de 1435-36 veio instituir. Com efeito, torna-se claramente perceptível a partir da década de quarenta uma súbita autonomização dos artistas no domínio aparente da *perspectiva artificialis*, e a obra de Uccello, de facto, denota este aspecto. Conforme referido anteriormente, Alberti não terá acompanhado o processo da génese da perspectiva em Florença *ab initio*, sendo tardia a sua recepção face às primeiras evidências visuais. Com efeito, se os já aludidos *São Jorge e o Dragão* de Donatello ou os relevos perspectivados de Ghiberti produzidos a partir de 1425 já indiciavam a presença de um espaço perspectivado, será sem dúvida, e conforme se verá, a *Santíssima Trindade* [**Fig. 158**] de Masaccio, pintada entre 1426 e 1427 a instaurar definitivamente o novo axioma visual. Esta obra, porém, terá tido uma dúplice conjugação de esforços na sua formulação, sendo a magnifica harmonização das formas e respectiva composição efectivamente de Masaccio, mas os meios técnicos e teóricos da exclusiva competência de Filippo Brunelleschi (Kemp, 2011, p. 29; Field J. , 1997, p. 51). Com efeito, após a integração plena dos axiomas perspécticos Albertianos, Uccello evidencia um claro domínio conceptual do sistema perspéctico Albertiano, claramente evidenciados na predela da obra pintada entre 1465 e 1469 *Milagre da hóstia profanada* [**Fig. 138**], onde a projecção das ortogonais denuncia claramente a existência de um singular ponto de fuga centralizado. Todas estas evidências, demonstram inequivocamente a existência de uma consciência de progresso geracional em torno do advento perspéctico, consciência essa, que Paolo Uccello ainda alimentava no final da

vida. É com notório cinismo que Vasari o descreve, já pobre, velho e enfermo, mas ainda fascinado pelos «milagres» que a perspectiva lhe proporcionava, respondendo ao chamamento da sua mulher Tommasa Malifici com uma arrebatada declaração «Oh, que doce coisa é esta perspectiva!» (Casalderrey, 2011, p. 63; Vasari, 2008, p. 83).

A mesma reconversão epistémica, torna-se evidente na obra de Domenico Veneziano, seja através da introdução de elementos cientificantes claramente visíveis, tanto nas projecções perspécticas que ensaia já no quarto decénio do século XV, como na dinâmica narrativa claramente Albertiana. Se de facto, a *Madonna Berenson* [**Fig. 141**]**,** pintada entre 1432 e 1437 evidencia, ainda que incoerentemente, alguma da novidade lumínica que Masaccio encetara na década precedente, o formalismo fundeiro homogéneo e a inefável presença física do ouro enquanto conferente de sublimidade denunciam ainda algum atavismo. Na década de quarenta, porém, tanto a sua *Pala di Santa Lucia de Magnoli* [**Fig. 142**], como as predelas *Milagre de São Zenóbio* [**Fig. 144**] e *Anunciação* [**Fig. 145**]**,** evidenciam uma clara ruptura com os padrões tradicionalistas e manifestam já uma evidente reconversão aos padrões da nova teoria artística Albertiana. Observa-se em todas essas obras uma ambiguidade manifesta entre os rostos de convenção[56] e as posturas rígidas e modelares e a projecção das ortogonais conferentes de um espaço pictórico coerente. De facto, quando comparados os rostos da *Pala*, com alguns dos rostos que Cennino pintou na sua *Madonna* [**Fig. 130**] ou na *Natividade da Virgem* [**Fig. 131**] denota-se mais continuidade do que ruptura. Para além deste óbvio retraimento naturalista, outro elemento de considerável atavismo, prende-se com a dinâmica narrativa manifestada. Com efeito, ao observar o já referido *Milagre de São Zenóbio*, intui-se claramente que o método diegético não rompe com o plano central, à semelhança do portal de Andrea Pisano. A grande singularidade da sua obra, ainda de transição, reside fundamentalmente na aposição do *Quantuum Continuum* Albertiano às velhas fórmulas e receituários tradicionais. Com efeito, a força impressiva deste novo espaço que se espraia até ao infinito é de tal grandeza, que se institui enquanto manifestação subliminar do sagrado e do divino[57]. A sua *Anunciação* é disso prova,

[56] Ambiguidade esta que permanecerá até inícios do século XVI, sendo totalmente identificável na inequívoca convencionalidade dos rostos das obras *Arcanjo Rafael com Tobias* e *Virgem com Menino e Anjo* de Pietro Perugino [**Fig. 203**, **Fig 204**]. De resto, este mecanismo de emulação do modelo Cenniniano dos rostos, será ainda perpetuado por Rafael até 1505, 1505, data em que se denota uma reconfiguração do seu estilo, influência clara de Giovanni Bellini, e evidenciada nas semelhanças entre a sua *Madonna del Baldacchino* e o *Altar San Zaccaria* do mestre Veneziano [**Fig. 183**, **Fig. 205, Fig. 206].**

[57] O reflexo desta revolução conceptual, e no seguimento dos subsídios seminais de Nicolau de Cusa, encontra-se claramente espelhado na obra de Giordano Bruno, *Acerca do Infinito, do Universo e dos*

quando Domenico, num arrojo inovador, institui o raio cêntrico Albertiano como fulcro objectificador e secundarizante da cena em primeiro plano. Quando cotejada com a *Anunciação* de Ambrogio Lorenzetti, [**Fig. 127**] pintada em 1344, observamos que o século de permeio não se manifesta particularmente profícuo no que concerne a um maior ou menor naturalismo conferido às personagens, à discriminação matérica ou lumínica, claramente de convenção e de receituário. Porém, o espaço pictórico instituído através da *perspectiva artificialis*, vem impor um notório rasgo narrativo na tradicional e medieva concepção hierodramática, ao instituir um distanciamento progressivamente maior entre personagens no mesmo plano. A amálgama narrativa denunciada atrás em Andrea Pisano, encontra aqui o seu contraposto, seja na expansão do *locus* sagrado, seja num progressivo distanciamento diegético, conferente inquestionável de uma inovadora autonomia e individualidade. Esta não será uma questão subalterna na problemática compositiva das obras, mas um dos eixos fundamentais de uma nova concepção filosófica em torno dos conceitos de homogeneidade espacial e de hierofania, cuja singularidade será analisada em profundidade no quarto capítulo.

Estas aparentemente discretas inovações, contêm na realidade um gene paradigmático de inequívoco poder. Trata-se do cruzamento de uma barreira epistémica em tudo semelhante à que ocorreu aquando da transição do suporte fotográfico para o cinematográfico, onde a continuidade espácio-temporal veio inaugurar toda uma nova concepção gnosiológica e visuo-cognitiva. Estas evidências, esparsas face ao vasto universo de exemplos que poderiam ser convocados, traduzem o real impacto da *Scientia Pictórica* não apenas na forma de percepcionar e registar o mundo, mas fundamentalmente na profunda reconversão intelectiva e filosófica a que toda uma classe profissional terá sido sujeita.

Note-se, porém, que todos os exemplos convocados até ao momento, encontram-se liminarmente cingidos ao advento do espaço pictórico e da *perspectiva pingendi*, no entanto, o carácter gnosiológico do *De Pictura*, não se esgota exclusivamente nesta dimensão. A obra, contem a particularidade de invocar retrospectivamente na forma alguns tratados de retórica, caso do *Institutio Oratoria* de Quintiliano ou a *Naturalis*

Mundos, publicada em 1584: "nenhum dos sentidos nega o infinito, pois não o podemos negar, visto que não compreendemos o infinito com os sentidos, mas como os sentidos são por ele compreendidos, e a razão vem confirmá-lo, somos obrigados a admiti-lo. De resto, se considerarmos bem, os próprios sentidos o põem infinito, porque sempre vemos uma coisa compreendida noutra, e nunca percebemos nem com os sentidos externos, nem com os sentidos internos, uma coisa compreendida noutra, ou semelhante (…)" (Bruno, 2011, p. 5).

Historiae de Plínio, com uma inequívoca e progressiva inovação, encontrando-se dividida em três capítulos sistematizados em torno de rudimentos, práxis e finalidades (Alberti L. B., 2004, p. 19). Martin Kemp resume genericamente o enfoque de cada um dos três livros do seguinte modo: Livro I dedicado a definições básicas das propriedades geométricas através das quais os corpos serão passiveis de serem analisados - ponto, linha, superfície ou plano, borda, ângulo, planiformidade, convexidade e concavidade; Livro II dedicado ao "catecismo" das novas gerações de artistas sobre a *virtu* da pintura, assim como, da divisão da arte da representação em três partes distintas - circunscrição, composição e recepção de luz; Livro III focado no didactismo dos requisitos pessoais prescritos ao pintor que deseja cumprir os ideais da sua vocação (Alberti L. B., 2004, pp. 12-17).

De facto, nenhuma das manifestações artística atrás elencadas, evidenciou concordância absoluta com a nova teoria artística Albertiana em toda a sua plenitude, mostrando-se incapaz de integrar todos os critérios propostos no *Della Pittura*. Observou-se já como a amplitude que a nova *Scientia Pictórica* veio propor, quando associada ao arquétipo humanista do *uomo universale,* apresentado enquanto tendência intelectual oposta à especialização medieva, conduzirá, de facto, a um tipo de versatilidade, que na óptica de Hauser, irá reconfigurar os artistas de meros artesãos a genuínos *dilettanti* (Hauser, 1972, p. 444). E se é verdade, conforme observado, que a perspectiva contribuirá definitivamente para essa reconfiguração estatutária ao adicionar disciplinas exclusivamente teóricas e abrangentes a uma formação tradicionalmente operativa e convergente, não esgota em si todo o carácter revolucionário que se operou nas oficinas italianas ao longo do *Quattrocento.* Com efeito, uma análise cuidada às duas edições do tratado de Alberti, permite perceber que um terceiro aspecto possui uma relevância central. Para lá do já referido estatuto tendencialmente liberal e das novas competências geométrico-matemáticas que aos artistas eram agora exigidas; faz-se notar de forma omnipresente em todo o tratado uma nova proposição que à semelhança da perspectiva, também encerra alguma novidade – a óptica e a teoria das cores. Esta novidade, entenda-se, não se constitui no sentido epistémico directo, pois tanto a óptica, proveniente do grego *optiké* "visão", tal como a teoria das cores, sempre se instituíram enquanto matéria de intelecção filosófica.

De facto, poder-se-á considerar que desde Anaxágoras (500 - 428 a.C.), que pela primeira vez negou a divindade do sol, afirmando tratar-se de uma bola de fogo, que as questões em torno da visão, da luz e da natureza das cores, não mais cessaram de se

constituir enquanto matéria de predileção filosófica. A transferência e recepção deste *corpus* clássico pelos filósofos europeus dos primeiros séculos do segundo milénio será mediado por Abu Ali Al-Hasan Bem Al-Haitam (965 - 1038?), ocidentalizado como Alhazen ou Allacen (Bernardo, 2009, pp. 38 - 118). A transferência póstera será mediada através das tradicionais correias de transmissão de conhecimento da idade média, i.e., o mundo monástico, cujo aporte mais significativo, será a transposição de concepções estritamente filosóficas para o ideário religioso cristão. A descrição da pirâmide visual de Alberti, deverá assim ser entendida enquanto versão simplificada *[Philotechnica]* da ciência óptica da antiguidade e da idade média (Kemp, 2011, p. 31). Será, portanto, a partir deste vasto acervo conceptual que Alberti irá tecer as suas concepções em torno da óptica e da teoria das cores, sublevando, no entanto, um aspecto crucial – será o primeiro a introduzi-los numa obra cujo carácter tratadístico será fundamental para o entendimento da *Scientia Pictórica* enquanto teoria e *práxis*, i.e., em toda a sua amplitude e transversalidade: estatuto do artista; perspectiva e espaço pictórico; óptica e *mimésis*. Esta ordem de apresentação subverte em parte o fulcro essencial que Alberti conferiu ao seu tratado. Em face de uma contabilização tipológica das matérias analisadas, conclui-se que o foco e ênfase do tratado detém-se muito mais sobre a óptica e a teoria das cores do que propriamente sobre a perspectiva ou a matemática. A recensão crítica dos 63 capítulos constituintes do *De Pictura*, confere de facto, uma outra leitura aos fundamentos e propósitos com que Alberti a terá publicado: óptica e teoria das cores, 25 entradas; perspectiva e matemática, 16 entradas; estatuto do artista, 14 entradas; vária, 8 entradas. Em face destes números, torna-se evidente que o claro intuito programático de Alberti extrapola largamente a singular introdução da sua *costruzione legittima* no espectro oficinal Florentino.

Apesar de constituir matéria analisada em profundidade no capítulo imediato, importa efectuar uma análise prévia da questão, pois a mesma abrange uma questão preponderante que se prende igualmente com a questão estatutária. De facto, o panorama visual com que Alberti se terá confrontado aquando do seu regresso a Florença ter-se-á mostrado algo ambíguo e de certo modo inconclusivo. Conforme observado anteriormente, em 1434, Alberti pôde contactar directamente com as obras de arte mais vanguardistas de Florença, que tanto Filippo Brunelleschi, como Lorenzo Ghiberti, Donatello e Masaccio tinham produzido durante a sua longa ausência. O elemento unificador mais relevante entre todos, prende-se pela filiação e domínio em maior ou

menor grau, para com os fundamentos experimentais da perspectiva que, apesar de assumir uma preponderância crescente, não suplantaria ainda uma circunscrita rede da *amicizia* oficinal. Esta rede de amizades eruditas encontra-se, de resto, claramente exposta no já aludido encómio com que Alberti saúda Brunelleschi na edição de 1436: "(…) I recognize in many, but above all on you, Filippo, **and in our great friend** the sculptor Donatello and in the others, Nencio, Luca and Masaccio, a genius for every laudable enterprise in no way inferior to any of the ancients who gained fame in these arts" (Alberti L. B., 2004, p. 34, grifo nosso). Apesar de Alberti não associar nunca o nome de Brunelleschi à génese da perspectiva, sabe-se que a mesma já singrava claramente dentro desta rede estabelecida. Para tal, basta observar duas obras conclusivas de Masaccio, que apesar de separadas apenas por uns escasso quatro anos de permeio, encerram uma dimensão tipológica inteiramente antagónica. O *Tríptico de São Juvenal* [**Fig. 146**], denota ainda claras afinidades para com os preceitos Cenninianos patentes desde logo nos drapeados de convenção, no cromatismo atípico, na dissociação de uma fonte lumínica coerente e unificada, nos rostos padronizados, mas sobretudo na construção do trono da Virgem. O abatimento do mesmo sobre a superfície homogénea do fundo é notório, denotando uma frontalidade aérea típica das representações espaciais medievais. Assombrosamente, quatro anos após a conclusão desta obra absolutamente convencional, Masaccio pintará a sua *Madonna com o menino e Anjos*, [**Fig. 147**] rompendo definitivamente com os diversos pressupostos tradicionalistas presentes na pintura de 1422. Os drapeados encontram-se coerentemente modelados de acordo com uma proveniência lumínica singular. Os sombreados, agora inconvencionais, edificam os volumes e estratificam-nos espacialmente. A luz, objectificada, depende agora unicamente da sua relação com espaço pictórico, edificando e formalizando uma integridade espacial, ao denotar, ocultar, escurecer ou enfatizar, já não de acordo com os tradicionais pressupostos hierofânicos, mas obedecendo à sua própria natureza. Este fenómeno transitivo, evidencia-se claramente devido à construção perspéctica do trono, que ao formalizar o espaço pictórico, reifica a luz e todos os objectos por ela visualmente constituídos. Esta conquista do espaço pictórico que Masaccio levou a cabo, deverá ser entendida enquanto esforço do colectivo atrás elencado, e terá sido provavelmente a face da vanguarda com que Alberti se terá confrontado. Não seria, apesar de tudo, uma generalidade, pois o próprio Masaccio, no mesmo ano em que efectua este prodigioso rasgo epistémico, pintará uma *Crucificação* [**Fig. 150**], que deixa transparecer a incompletude teórica que reinava ainda sobre o espectro oficinal florentino. A coerência

lumínica da obra, fortemente demarcada pelos drapeados encontra-se presente, mas a homogeneidade fundeira e a paradoxal anatomia de Cristo, deixam transparecer problemáticas ainda em aberto. De facto, em nenhuma das obras elencadas, Masaccio demonstra capacidade em manifestar um dos aspectos cruciais no que à discriminação lumínica concerne, i.e., a distinção textural e a capacidade discriminatória e reactiva das diversas superfícies à luz. Com efeito, nas suas obras e nas dos seus pares, apesar da edificação espacial e de uma coerência lumínica íntegra, todas as superfícies contém o mesmo valor tipológico indiferenciado. Em pormenor, o seu *São Jerónimo e São João Baptista* da *National Gallery* evidencia precisamente esse aspecto: a luva; o manto; o livro; o modelo da igreja e todos os demais detalhes possuem o mesmo tratamento cromático e lumínico, não obstante as distintas texturas que deveriam evidenciar [**Fig. 154**]. Parecem ser estes os problemas efectivos com que Alberti se depara, quando, chegado a Florença com uma clara memória visual do rigor óptico e discriminativo flamengo observado *in loco*, tenta teorizar a este respeito.

Em suma, conclui-se que para atingir uma plena concordância visual com o estatuído no texto Albertiano, será necessário, portanto, conjugar a pintura coeva florentina com aquela produzida mais a norte, na distante Flandres. Se, conforme analisado, a edição do *De Pictura* de 1435 constitui, de facto, um momento elementar na génese da *Scientia Pictórica*, a sua relevância expositiva deverá ser entendida exclusivamente num plano literal e matemático-geométrico. A prescrição que Alberti faz do rigor óptico e da sua teoria das cores, desprovida de evidencias imagéticas claras, não concretiza em pleno o seu desígnio teórico. O par imagético e antológico constituinte, capaz de fundamentar visualmente a sua teoria no concerne à representação fiel e exacta da natureza, será, com efeito, constituído inteiramente pelo *corpus* da obra dos irmãos Van Eyck. Seja através das já referidas viagens de Jan Van Eyck a Itália por volta dos anos de 1425 e 1426, ou através do hipotético encontro entre Jan Van Eyck e o jovem Alberti entre 1431 e 1432, importa contextualizar os elementos indiciários da óptica setentrional presentes no *De Pictura*. Secundarizando a subsequente subversão dos fundamentos filosóficos e tradicionais da arte italiana que a capacidade pictórica hiper-realista flamenga terá fomentado em Alberti, existe uma outra dimensão quase ignorada até à data, mas de uma relevância incontornável – o modelo do estatuto do artista observável na corte de Filipe o *Bom*, que poderá igualmente ter constituído o arquétipo inspirador para o *De Pictura.*

2.4. Jan Van Eyck: Pintor, *Varlet de Chambre* e Diplomata

> He was not unlettered, particularly in geometry and such arts as contribute to the enrichment of painting, and he is thought for this reason to have discovered many things about the properties of colours recorded by the ancients and learned by him from reading Pliny and other authors (Bartolommeo Fazio *apud* Nash, 2008, p. 27).

Observou-se nos capítulos preambulares, como o texto Vitruviano terá contribuído para a instituição de uma progressiva cisão no tradicional desligamento entre as classes operativas dos artesãos e oficiais mecânicos e os círculos humanistas e decisórios. Analisou-se igualmente que em 1528, quando Baldassare Castiglione publica o seu *Il Cortegiano*, esse fosso conceptual encontrava-se já inteiramente desmantelado, vendo erigir-se no seu lugar propícias *Trading Zones*, cujo impacto e deriva, far-se-á força e substância da própria revolução científica. Todos estes aspecto viabilizaram uma formalização intuitiva e historicista para uma lógica espacial e sucessória evidentes: a) a descoberta do *De Architectura* Vitruviano em 1416, introduziu nos restritos círculos humanistas italianos um renovado conceito filológico e epistémico do artista enquanto operador intelectivo; b) a edição dos dez livros do *De Architectura* far-se-á somente em 1486, tardando a sua implementação genérica em todos os espectros socioprofissionais; c) não obstante esta edição tardia, a transposição conceptual do *Artifex Polytechnes* Vitruviano será efectuada para a sociedade Florentina por intermédio da edição do *De Pictura* em 1435; d) a partir da terceira década do século XV, a constrição sociológica de uma sociedade em franco desenvolvimento económico e tecnológico, favorecerá um crescente individualismo conferente de uma autonomia cognoscente.

Todos estes aspectos encontram fundamentação histórica evidente e constituem, de facto, um marco ontológico na deriva evolucionista do *Quattrocento* italiano. Este breve exercício não justifica, porém, o descomedimento historicista estabelecido em torno da questão, exaurindo toda e qualquer excepção a esta aparente regra dominante. A citação de Jacob Burckhardt torna-se assim, uma vez mais, incontornável pelo carácter formativo que terá conferido à historiografia subsequente:

> Foi a Itália a primeira a rasgar o véu e a dar o sinal para o estudo *objectivo* do estado e de todas as coisas do mundo; mas, ao lado desta maneira de considerar os objectos, desenvolve-se o aspecto *subjectivo*; o homem torna-se *indivíduo* espiritual e tem consciência deste novo estado. **Deste modo, se elevara outrora o Grego em face do mundo bárbaro**, o Árabe em face de todas as outras raças asiáticas. Não será difícil provar que foi a situação política que teve o maior papel nesta transformação (Burckhardt, 1973, p. 107, grifo nosso).

Itália ensaia deste modo, segundo Burckhardt, uma deserção impressiva ao mundo medievo; uma fuga concertada pela paridade conceptual entre um estado moderno e o advento de uma individuação do homem, outrora anónimo, obscuro e gregário. Veja-se a premissa que Burckhardt utiliza, ao paragonar que à semelhança dos gregos, também os italianos se elevavam face ao mundo bárbaro, mundo bárbaro este, que seria na sua acepção, todo o mundo extrínseco às repúblicas italianas[58]. Burckhardt de resto, não se coíbe de clarificar na plenitude esta convicção evolucionista:

> Quando esta tendência para o desenvolvimento no mais alto grau da personalidade se casava com uma natureza realmente poderosa e um espírito ricamente dotado, capaz de assimilar ao mesmo tempo todos os elementos da cultura de então, via-se surgir o homem universal, **o *uomo universale*, que pertence exclusivamente a Itália** (…) Na Itália da Renascença (…) vemos artistas que sabem criar e atingir a perfeição, ao mesmo tempo em todos os romanos [sic], sendo, além disso, extremamente notáveis como homens. Outros são universais, fora do campo da arte, no domínio infinito da inteligência. (Burckhardt, 1973, pp. 111,112, grifo nosso).

Esta visão mitificada de um empíreo à italiana, onde cada homem na sua esfera quotidiana constituía um universo de saber e de especulação cognoscente é, de resto, levado ao extremo por Burckhardt quando imagina uma sociedade plena de um utopismo exacerbado, senão observe-se: "toda a gente sabia ler em Florença, até os arrieiros cantavam as estrofes de Dante. Os mais preciosos manuscritos italianos tinham pertencido primitivamente a operários"; ou ainda, "(…) a aparição de numerosas edições impressas dos autores clássicos, manuais e obras de consulta feitos com cuidado, emancipou o povo e dispensou-o de recorrer continuamente aos humanistas" (Burckhardt, 1973, pp. 156, 208). Não interessa aprofundar aqui uma questão que será tratada em profundidade adiante, e que de resto, se prende inteiramente com a instituição de centros e periferias historicistas na idade moderna. O objectivo fundamental, não obstante, a evidente virtuosidade sociocultural de algumas repúblicas italianas, constitui-se precisamente por este carácter exclusivista que a historiografia oitocentista lhe conferiu e que fez escola. É desta escola que derivam as designações que classificam todas as manifestações culturais não italianas contemporâneas como "Primitivas", e apesar da reiterada obstinação na questão, nunca será demais relembrar este equívoco. É certo que abundam exemplos a Norte dos Alpes que traduzem claramente algum preconceito liberal em torno de algumas actividades mecânicas, tal como a pintura, sendo um dos mais eloquentes, o lamento que Albrecht Dürer enviou de Itália por volta de 1506 ao seu amigo e mecenas Pirckheimer: "*How shall I long for the sun in the cold (...) here I am a gentleman, at home I am a*

[58] Veja-se como o encómio entusiasta que Poggio Bracciolini dedicou ao Infante D. Henrique em 1448, demole esta visão anquilosada e decadente (Sousa, 1994).

parasite" (Panofsky, 1955, p. 9). Existem, porém, inúmeras referências contrárias num duplo sentido, i.e., casos de iliberalidade em Itália e de vasto reconhecimento e valorização intelectual no Norte da Europa. Não poderemos deixar de interpretar a esse respeito, o desabafo impertinente que Leonardo da Vinci, em 1496, deixou num rascunho incompleto de uma carta destinada a Ludovico Sforza, e que provavelmente nunca terá sido enviada: "Lamento imenso que me encontreis necessitado e… que a necessidade de ganhar a vida me tenha forçado a ocupar-me de trabalhos menores em vez de prosseguir o trabalho que Vossa Senhoria me confiou" (Nicholl, 2004, p. 330). Apesar do evidente dramatismo genioso, nenhum destes exemplos reduz a elevada estima que estes artistas detiveram por parte de alguns patronos, amigos e mecenas, caso inequívoco de Leonardo, que encontrará em Charles d'Amboise e Francisco I uma dedicação incontestável, e, por que não, do próprio Dürer, que longe de ser um "parasita", terá contado com o generoso apoio e amizade de Pirckheimer, e fundamentalmente, de Maximiliano I e de Carlos V. Na verdade, o alvo fundamental do lamento de Dürer prender-se-ia não com as esferas do poder, mas sim com o seu universo pessoal e familiar, emerso no preconceito popular face às actividades mecânicas e incapaz ainda de intuir o carácter cientificante da arte enquanto via de especulação intelectiva. As honras públicas e privadas conferidas aos artistas em Itália, encontram-se amplamente documentadas, sendo que no século XV, tanto Andrea Mantegna (1431 – 1506), como Carlo Crivelli (1430 – 1495) e Gentile Bellini (1429 – 1507) foram nomeados cavaleiros, tendo este último, ascendido mesmo ao grau de *Conte Palatino* (Martindale, 1972, p. 104). Um olhar atento às datas de nascimento destes artistas, e rapidamente se compreende que geracionalmente terão já beneficiado do efeito da publicação e ampla divulgação entre as diversas redes de conhecimento, tanto eruditas e humanistas, como oficinais e corporativas do *De Pictura* de 1435 e do *Della Pittura* no ano seguinte. A questão, a cujo escopo importa regressar, interessa fundamentalmente por encerrar alguns aspectos contraditórios à habitual narrativa histórica. Efectivamente, importa compreender que terão sido precisamente estas esferas humanistas e de elevada erudição, em maior ou menor grau, a intuir primeiramente a relevância intelectual das artes pela complexidade de matérias envolvidas, e não os pares constituintes do meio oficinal composto maioritariamente por classes populares. E esta condição, plural a todo o espaço europeu, rompe claramente com o estatuído na visão exclusivista Burckhardtiana.

Estabelecido este panorama prévio, importa, pois, por antinomia, apresentar argumentos que permitam entender a real dimensão epistémica europeia, a sua rede de comunicação, de transferência de ideias e de tecnologia, e sobretudo, exemplos inequívocos de liberalidade para lá da fronteira transalpina. De facto, se existe um nome e uma corte capazes de subtrair integralmente esta visão excludente de um mundo onde a paridade entre artistas e humanistas se encontrava liminarmente encerrada nas repúblicas italianas – esse nome é o de Jan Van Eyck e a corte, a de Filipe III, Duque da Borgonha (1396-1467)[59]. Com efeito, na primeira metade do século XV, as evidências provam claramente um processo de convecção que aponta sempre na mesma direcção – a corte de Filipe o Bom. Seja através das missões diplomáticas à península Ibérica ou dos já referidos contactos diplomáticos estabelecidos por Albergati em 1430, a corte do Duque da Borgonha parece constituir um polo dinamizador na sociedade europeia da época a diversos níveis. Na óptica de Richard Vaughan, Filipe III seria incontestavelmente o mais generoso e iluminado governante a Norte dos Alpes, fazendo-se rodear de um esplendor artístico e cultural ímpar, possuindo à época, uma das maiores e mais exaustivas bibliotecas de toda a Europa. Tendo herdado no início do seu reino, por volta de 1420, uma biblioteca com cerca de 250 volumes iluminados, por alturas da sua morte, em 1467, esse número tinha quadruplicado. Enquanto patrono de músicos, pintores, ourives e literatos, tanto das artes maiores como das menores, fez-se reunir de um incomparável escol de intelectuais e artífices: do incontornável Jan Van Eyck ao escultor Claus Sluter, do compositor Gille Binchois ao poeta Michault Taillevent, todos terão beneficiado da sua pródiga generosidade (Vaughan, 2002, pp. 150, 153, 155). Para além das inúmeras oficinas de produção livresca que atraía sobre si uma constelação de iluminadores de renome, Bruges representava à época um atractivo irresistível para diversos artífices, que procuravam no seu vasto mercado e no porto de ligação com toda a Europa, uma fonte segura de negócios. A produção artística também extrapolava largamente os grandes retábulos ou retratos que Jan van Eyck, Petrus Christus, Memling ou David Gerard produziam, constituindo igualmente os modelos de tapeçaria ou de objectos de ourivesaria, um evidente manancial de afirmação de uma matriz artística e cultural (Martens, 1994a, p. 7). Toda esta dinâmica sociocultural, claramente incompatível com a visão italocêntrica Burckhardtiana, atrairia certamente sobre si a atenção de outros

[59] A quase paridade cronológica entre Filipe III e Cosimo de Medici (1389-1464), coincide com o cerne das principais revoluções intelectivas do humanismo Europeu, assim como, com a génese das primeiras grandes bibliotecas privadas das cortes e repúblicas Europeias.

governantes europeus, assim como, o desejo de adoptar as mesmas tendência e modelos culturais da corte Borgonhesa. Uma carta enviada em 1460 por Francesco I Sforza, Duque de Milão, ilustra precisamente esse papel indutor e cosmopolita que a corte de Borgonha terá detido pelo menos até à morte de Filipe III em 1467. Nesta carta, Francesco Sforza, consciente da mestria incontornável que Rogier van der Weyden possuía, recomenda o seu pintor Zanetto Bugatto para um período de aprendizagem na sua oficina[60]. Sobre a maior ou menor mestria de Zanetto, ou dos resultados da sua aprendizagem que terá a duração de três anos, pouco ou nada se sabe. Sabe-se, no entanto, que Zanetto desempenhava a função de pintor retratista na corte Sforzesca em Milão, e que após o seu regresso de Bruxelas em Maio de 1463, teria possivelmente passado, para gáudio do seu patrono, a evidenciar inequívocos traços flamengizantes na sua pintura. Aliás, Zanetto constitui uma prova de que a circulação dos artistas entre as cortes do Norte e do Sul da Europa, seria uma constante. De facto, conhece-se uma posterior estada a 6 de Março de 1468 em Paris, com o intuito de pintar o retrato de Bona de Saboya, futura esposa de Galeazzo Maria Sforza (Syson, 1996, p. 300). Estas relações não se terão limitado exclusivamente ao eixo Itália-Flandres, existindo de igual forma, provas de um relacionamento formativo entre as cortes peninsulares e a casa de Borgonha.

Com efeito, e conforme examinado em capítulo póstero, integrado no séquito de Leonor de Aragão, futura esposa de Duarte de Portugal, viajará também o pintor Lluis Dalmau (activo 1428-1461), que em 1430 será enviado pelo seu patrono para formação na oficina de Jan Van Eyck (Fransen, 2012, p. 42). Esta ampla circularidade, permite intuir um relacionamento de fecundas consequências entre as oficinas setentrionais e meridionais ao longo de todo o *Quattrocento*: seja na aprendizagem por parte de diversos pintores oriundos de oficinas meridionais da técnica do óleo até à primeira metade do século XV; seja na aprendizagem da perspectiva por parte dos pintores transalpinos a partir da década de cinquenta até ao culminar do século XVI. A extraordinária relevância da corte de Borgonha não deverá ser entendida aqui exclusivamente pela sua dimensão artística, apesar de ser aquela que verdadeiramente se destaca. De facto, será um dos escassos exemplos onde o mundo da arte e da diplomacia se cruzarão de forma

[60] "The Duke of Milan to the Lord Duke of Burgundy. Milan, December 26, 1460: We have here a youth by the name of Zanetto, who is the bearer of this letter to your lordship, of singular talent in the art of painting, and devoted to the art, so that, hearing of the fame of Master William [sic] who lives in your lordship's domains or thereabouts, and who is said to have the greatest knowledge of those skills, he made up his mind, with our permission, to go to learn something from him. Therefore, the said Zanetto, whom we love not a little for his good qualities, we commend to your lordship" (Gilbert, 1992, p. 121).

indefectível[61]. A comprovar este facto, o extraordinário computo de viagens diplomáticas que Jan Van Eyck terá efectuado ao serviço de Filipe III, duque da Borgonha. Nascido provavelmente em Maaseik, Van Eyck terá sido pintor e *varlet de chambre* de João III da Baviera o impiedoso, entre 1422 e 1424, entrando ao serviço de Filipe III a 19 de Maio de 1425, pela "excelência do seu trabalho artístico" auferindo um salário de £100 *Parisis* por ano (Panofsky, 1971a, p. 178; Barghahn, 2013, pp. ix - x; Vaughan, 2002, pp. 150, 154). Será nesta dupla valência, enquanto pintor e no desempenho das funções de *varlet de chambre* que Jan Van Eyck alcançará um posicionamento estatutário de extrema relevância enquanto embaixador itinerante do Ducado da Borgonha. As funções de um *varlet* ou *valet de chambre*, apesar de um tanto ambíguas na caracterização social dos seus membros, afiguram-se claramente enquadradas. Segundo Reginald Blomfield, a função encontra-se claramente designada por Brantôme, quando este afirma "*De ces temps (François I) les roys et les grands princes de sang se servent de gentilshommes pour valletz de la chambre*", tendo cumprido esta função o duque Anne de Montmorency, marechal e condestável de França (Blomfield & L.C., 1912, p. 55). Já L.C., aponta para o facto de alguns pintores serem de facto nomeados *Varlet de Chambre*, indicando o caso de Jean Clouet, mas duvida da hipótese de existir uma paridade estatutária e tributária entre um artista como Clouet e o duque de Montmorency[62]. O caso de Van Eyck, afigura-se-lhe profundamente enigmático, pois na carta patente que recebe em 1425 das mãos de Filipe III, para além da prerrogativa que o isentava de quaisquer restrições oriundas das guildas, surge designado enquanto, *"jadiz pointre et varlet de chambre de feu Monseigneur le duc Jehan de Bayvière*", e admitido ao serviço da corte da Borgonha nos seguintes privilégios: *"aux honneurs, prèrogatives et franchises, libertez, droitz, prouffis et esmolumens accoutumez et qui y appartiênent"* (Blomfield & L.C., 1912, p. 55). Seja qual for a dimensão da liberalidade conferida a Jan Van Eyck, é certo que as viagens que realizará em nome do Ducado serão sintomáticas de um estatuto distinto. Desde logo, as próprias designações enigmáticas que descrevem as suas viagens ao serviço de Filipe III, deixam antever o desempenho de funções que extrapolam claramente o restrito âmbito da

[61] Escassez de exemplos na primeira metade do século XV. Posteriormente, esse tipo de liberalidade será ampla e transversalmente notório, sendo paradigmático o caso de Velázquez e de Rubens, e das suas diversas peregrinações diplomáticas e artísticas na década de trinta do século XVII.

[62] Outros exemplos poderão ser aventados, caso dos famosos irmãos Limbourg, que ao serviço de Filipe o Calvo, irão usufruir de um reconhecimento semelhante ao que será atribuído posteriormente a Jan van Eyck. Com efeito, crê-se que os dois irmãos, ainda adolescentes quando começaram a trabalhar para o Duque Jean de Berry por volta de 1404, irão também desempenhar funções de *valet de chambre* (Porras, 2018, pp. 27-28).

pintura. O lacónico rol do estipêndio atribuído ao pintor, alimentou alguma especulação em torno dos destinos das suas missões diplomáticas. A primeira missão documentada em nome de Filipe o Bom, terá decorrido em Agosto de 1426 e surge designada como "*certain pèlerinage*" e "*certain voiage secret*" cujo destino se desconhece. A segunda, denominada como *"certains loingtains voyaiges secrez"*, realizou-se a partir de 25 de Outubro de 1426, e crê-se ter tido como destino a corte de Aragão com vista a estabelecer negociações em torno do matrimónio de Filipe III com Leonor, irmã de Afonso V o Magnânimo. A terceira, amplamente documentada pela descrição contida no relatório *Copie du verbal du voyage de Portugal*, transcorreu entre 1428 e 1429, realizando-se na companhia do senhor de Roubaix. Terá incluído, para além das negociações com a corte Avisina do casamento de Filipe III com a Infanta Isabel de Portugal, encontros com João II de Castela e com o Sultão Muhammad VIII de Granada, assim como, uma designação genérica de viagens a "terras distantes". A quarta e última missão diplomática, terá decorrido a partir de 20 de Agosto de 1436, e surge descrita como *"certains voyages loingtains et estranges marches"* (Panofsky, 1971a, p. 179; Barghahn, 2013, pp. ix - x; Corselas, 2016, pp. 22 - 23). Importa analisar em detalhe cada uma destas viagens pela extrema relevância que encerram na transmissão e divulgação da *Scientia Pictórica* no espaço europeu. Com efeito, urge examinar minuciosamente a viagem a Portugal e os contactos estabelecidos com a corte de Avis, tanto pela extrema relevância que encerram, mas sobretudo, por estranhamente constituir ainda hoje um capítulo em aberto na historiografia da arte Portuguesa. Erwin Panofsky destaca alguns aspectos de incontestável relevância em torno do estatuto e das liberalidades conferidas a Van Eyck. Como tal, chama a atenção para o facto de o pintor ser o primeiro mestre flamengo a assinar as suas obras[63] e a assumir um moto pessoal *Als ich chan*, "o melhor que posso" (Panofsky, 1971a, p. 179). Este seu estatuto singular encontra-se de resto, visível de forma intencional no plano fundeiro do *Retrato dos Arnolfini* [**Fig. 65, Fig. 67**], assim como, transposto para diversos autorretratos especulares, exemplo do reflexo no espelho convexo na mesma obra [**Fig. 66**], no já referido e fantasmagórico reverbero da armadura representada *A Virgem e Menino com Cónego Van der Paele* [**Fig. 46**], ou ainda, presencialmente na convergência das ortogonais na obra *Virgem do Chanceler Rolin* [**Fig. 58**, **Fig. 62**]. A prevalência destas três circunstâncias: 1) assinatura de obras; 2) assunção

[63] Conhece-se, porém, uma obra do pintor Konrad van Soest (c. 1360-1422), pintada em 1403, logo, anterior ao período de actividade de Jan van Eyck, que já ostenta a assinatura e a data do seu autor (Porras, 2018, p. 35).

de um moto pessoal; 3) fazer-se figurar nas diversas obras encomendadas - manifestam uma clara consciência de vanguarda para os parâmetros da época, inclusive para Itália, manifestando uma evidente fuga ao tradicional corporativismo e anonimato reinante entre a classe. Em complemento destas evidências, várias acções e palavras de Filipe o Bom, permitem entender uma sã e profícua convivência entre o Duque e o pintor. Para além da confiança depositada no seu embaixador, enviado para *certains voyages loingtains et estranges marches*, Filipe III fará uma visita pessoal à sua oficina, honra rara em todas as latitudes. Terá actuado igualmente enquanto padrinho por procuração do filho de Jan Van Eyck, baptizado por volta de 30 de Junho de 1434 (Panofsky, 1971a, p. 179; Vaughan, 2002, pp. 154,155). Mas se todas estas acções indirectas demonstram o afecto inquestionável de Filipe III pelo seu *varlet de chambre,* pintor e embaixador, serão as suas palavras que estabelecem a exacta medida dessa admiração. Numa carta dos arquivos de Lille, datada de 13 de Março de 1435, período em que as economias da corte recomendavam um corte generalizado nos estipêndios auferidos, Filipe III triplica o pagamento que Van Eyck auferia para £360 Parisis, justificando-se pelo facto de nenhum pintor sequer se equiparar "*equally to his taste nor of such excellence in his art and science*" (Barghahn, 2013, p. 48; Vaughan, 2002, p. 155). Esta curiosa referência e conjugação de "arte e ciência", não obstante as devidas distâncias que, conforme já analisado, convém estabelecer, remete especificamente para a dimensão tipológica designada na análise da *Scientia Pictórica*. De facto, a dimensão singular de Jan Van Eyck parece não se esgotar liminarmente na *práxis* pictórica em si, mas sobretudo na elevada complexidade de novos procedimentos oriundos da química coeva, dita alquimia, que lhe terão facultado diversos *Liants* e vernizes inovadores, capazes de induzir uma *mimésis* integral da realidade. Esta componente exclusivamente científica da sua mestria, permite antever que na Europa do século XV, tanto a química, como a óptica e a matemática, terão influído directamente na revolução pictórica em detrimento da tradicional visão historicista em que ditames estilocêntricos terão coordenado a progressão e adopção dos diversos estilemas em voga. E será precisamente a recepção que as repúblicas italianas estabelecem de Jan Van Eyck, descartando a sua influência estética no estabelecimento dos cânones virtuosa e integralmente italianos, que permite, hoje, intuir a real dimensão epistémica da sua arte. Não obstante a singularidade da personagem, o ímpeto campanilista de Vasari, e de resto, a própria função panfletária da obra, não lhe permitirá sequer antever a remota hipótese de inserir nas suas *vite* um capítulo dedicado ao notório e incontornável Jan Van Eyck. A única referência ao mestre

setentrional, surge no relato da vida de Antonello da Messina (c. 1430-1479), estabelecendo de forma metódica, mas mitificada todo o processo que terá conduzido *Giovanni da Bruggia* - Jan Van Eyck - ao desenvolvimento da técnica da pintura a óleo. De facto, Vasari, em pleno período pós-miguelangelesco, e munido de todo o amplexo crítico deste em torno da estética flamenga, pintura que na sua óptica, se destinaria exclusivamente a "molheres (…) muito velhas ou (…) muito moças, e assi mesmo a frades e freiras, e a alguns fidalgos desmusicos da verdadeira harmonia" (Holanda, 1983, p. 235), não poderia ter outra consideração que não exclusivamente do foro da práxis[64]. Este facto constitui um aspecto fulcral, por quebrar definitivamente com as tradicionais circunscrições em torno da viagem dos estilemas e na instituição dos cânones estéticos, centrando-se exclusivamente na transposição das inovações tecnológicas. Vasari estabelece para tal, duas definições que serão importantes para os capítulos subsequentes: por um lado, declarando Jan Van Eyck como estimado pintor naquelas partes, i.e., na Flandres, pela excelente habilidade prática que havia adquirido no seu ofício; por outro, estabelecendo uma relação directa entre a actividade deste enquanto pintor e praticante de alquimia, ou seja, da química coeva. Esta aposta na coabitação de diversas polaridades e arenas de intervenção nos artistas emergentes do *Quattrocento*, afigura-se preponderante para o entendimento da revolução científica por detrás da revolução artística. De facto, é a valência enquanto homem erudito e versado nas práticas da alquimia, que garantem uma solução para o dilema técnico que as oficinas Europeias enfrentavam – o fraco desempenho mimético da tradicional técnica da têmpera. De resto, apesar de parco em elogios a Van Eyck, Vasari refere que de ensaio em ensaio, e após vasta experimentação, este terá alcançado um objectivo de valor inestimável para toda a classe artística europeia. Para Vasari, o tributo presta-se fundamentalmente pela novidade tecnológica que representa, longe de conceitos estéticos clássicos, a novidade deste *medium* que possibilitava uma aferição hiper-realista, prendia-se fundamentalmente pelo facto de não derivar de nenhuma fonte clássica, mas antes, por representar um traço de vanguarda nas práticas oficinais. Apesar desta celebração um pouco fleumática da parte de Vasari, importa acrescentar, porém, que o reconhecimento e admiração que a pintura Flamenga granjeou no dealbar da pintura naturalista nas oficinas italianas contou

[64] Este processo de contaminação campanilista que atingirá em pleno Francisco de Holanda, constitui para José de Figueiredo uma evidente traição da corrente pictórica portuguesa: "(…) o que Hollanda diz, a folhas 104 e 105 da sua *Pintura Antiga*, vê-se bem como o seu espírito era o espírito estreito de um sectário. Fóra do que entendia ser a verdadeira escola, tudo se lhe afigurava mau. Julgava com regras, e o seu julgamento tinha, por isso, consequente mesquinhez" (Figueiredo, 1910, pp. 73-74)

esparsamente com os seus defensores e promotores. Bartolommeo Fazio (1400-1457), que classifica no seu *De viris illustribus*, de 1456, Jan Van Eyck como o pintor mais importante da sua era *(nostri saeculi pictorum princeps)*, não hesita em integrá-lo, conforme observado em epigrafe, numa galeria de humanistas[65] e dotá-lo do mesmo grau de conhecimentos outorgados a Alberti: "*He was not unlettered, particularly in geometry and such arts as contribute to the enrichment of painting*" (Nash, 2008, p. 27; Panofsky, 1971a, p. 2). No entanto, e ao contrário de Vasari, Fazio estabelece a excelência das inovações técnicas alcançadas enquanto manifestações óbvias da antiguidade clássica, *Fons et Origo* insuspeita de todos os prodígios[66]. Mais do que analisar a ilusória omnipresença com que a antiguidade clássica sempre deslumbrou humanistas como Fazio, ou o olhar encandeado que Vasari lança sobre os seus conterrâneos e compatriotas, interessa, porém, analisar o impacto paradigmático que a pintura *ultramontani* alcançou na Europa coeva. São inúmeros os elementos que permitem hoje, intuir o grau de impacto tecnológico que esta pintura *avant-garde*, de um rigor e naturalismo inusitados terá representado no espectro oficinal europeu. Não deixa de ser relevante, que a par da dimensão artística e diplomática, para além das honrarias tributárias que o cargo de *Varlet de chambre* lhe conferia, Van Eyck foi igualmente celebrado por duas outras dimensões consensuais. Se Fazio o considera claramente um humanista, tanto Filipe III como Vasari elogiam igualmente a sua dimensão científica enquanto complemento epistémico da sua *virtu* enquanto pintor. Terá sido este homem complexo e de erudição vasta, pintor, diplomata, humanista e plenamente integrado nas liberalidades da corte Borgonhesa, o responsável por inspirar em Alberti, no ano de 1431, a dimensão ontológica do seu *uomo universale*? Apesar de constituir uma insondável questão, os factos permitem concluir que Jan Van Eyck, apelidado por De Heere em 1565 de *"Vlaamschem Apelles"*, i.e., de Apeles Flamengo, terá sido incontestavelmente o artista com maior impacto na vida intelectual dos seus pares e dotado das maiores liberalidades durante a primeira metade do século XV em toda a Europa (Porras, 2018, p. 226).

[65] Com efeito, o deslumbramento de Fazio pela pintura e pelos pintores flamengos é de tal modo evidente que dos quatro biografados no seu *De viris illustribus*, dois são flamengos, precisamente Jan Van Eyck e Roger Van der Weyden, este último ainda vivo em 1456 (Panofsky, 1971a, p. 2).

[66] *Vide* Panofksy *in Early Netherlandish Painting*: "He is praised for his scholarly and scientific accomplishments and credited with the rediscovery of what Pliny and other classics had known about "the property of pigments" - an obvious allusion to those technical innovations which a good humanist felt bound to derive, by hook or by crook, from classical antiquity." (Panofsky, 1971a, p. 2).

2.5. Lorenzo Ghiberti: *I Commentarii*

> Conviene che llo scultore, etiamdio el pictore, sia amaestrato in tutte queste arti liberali: Gramatica, Geometria, Phylosophia, Medicina, Astrologia, Prospectiva, Istori[osri]co, Notomia, Teorica disegno, Arismetrica (Vaiani, 2003, p. 355).

Os famosos *Commentarii* de Lorenzo Ghiberti, escritos entre 1447 e 1455, para além de corroborarem o postulado Albertiano em torno do *Doctus Artifex*, acrescentam um aspecto fundamental que concretiza o capítulo precedente, i.e., a extrema cumplicidade entre artistas italianos e artistas *ultramontani*. Ghiberti amplifica aqui o *concetto* Albertiano, que no *Della Pittura* preconizava já o seu modelo especifico de pintor: "*Ma piacerammi, sia il pictore per bene tenere tutte queste cose, huomo buono et docto in buone lettere [...] Piacemi il pictore sia dotto in quanto e' possa in tutte l'arti liberali; ma imprima desidero, sappi geometria*" (Vaiani, 2003, pp. 362,363). De acordo com o texto em epígrafe, Ghiberti irá acrescer ao âmbito teórico que Alberti havia conferido exclusivamente à pintura, uma semelhante condição também para a escultura, acrescentando, porém, inúmeras valências às *buone lettere*, *arti liberali* e à *geometria*. No seu *Commentarii,* Ghiberti proclamará a escultura e a pintura, como "*scientia di più discipline e di varii amaestramenti ornata, la quale di tutte l'altre arti è somma inventione"*, preconizando aos seus cultores o domínio de múltiplas áreas disciplinares, alargando deste modo o prévio postulado Albertiano. Para tal, designa como essenciais ao pintor e ao escultor o domínio integral de disciplinas inteiramente novas, tanto no âmbito das oficinas, como nos tradicionais meios de erudição: caso evidente da anatomia [*Notomia*]; da perspectiva [*Prospectiva*]; e da teoria do desenho [*Teorica disegno*]. Compreende-se assim através deste documento, que cerca de uma década após a edição do *Della Pittura*, a perspectiva já se enquadrava enquanto ciência imprescindível aos pintores, e novas disciplinas como a anatomia e o desenho teórico reconfiguravam o paradigma do ensino artístico. De facto, e conforme será analisado no quinto capítulo, um contrato celebrado em 1467 entre o pintor Francesco Squarcione (1397 – 1468) e um tal de Mestre *Guzon* - descriminando claramente o teor das matérias de ensino da perspectiva - permite deduzir que a revolução epistémica empreendida por Alberti se encontrava já amplamente integrada no meio oficinal[67]. Por esta data, a assimilação plena de um quadro multidisciplinar repartido por disciplinas exclusivamente teóricas e por actividades inteiramente operativas, permite antever uma estrutura renovada em escassas três

[67] Ver páginas 381 e 382.

décadas: por um lado por pressão dos patronos, impulsionados pelo apelo de um novo humanismo esclarecido; por outro, pelos artistas prementes de reconhecimento de uma actividade agora maioritariamente intelectiva. Com efeito, para Ghiberti, não existem dúvidas de que o postulado Vitruviano de uma harmonização plena entre a prática [*Fabrica*] e a teoria [*Ratiocinatio*], constitui condição *sine qua non* para um domínio e uma autoridade artística inegável. O modelo pré-estabelecido e polarizado dos pintores ou dos escultores *sanza lettere*, emersos ainda nos atavismos medievos da *práxis*, ou o dos letrados que sob a exclusiva luz do conhecimento, obtêm a sombra, mas não a coisa concreta em si, não se afigura capaz de cumprir os fundamentos do moderno *doctus artifex*: "(…) *E così gli scultori e pictori, gli quali sanza lettere aviano conteso come se colle mani avessino exercitato, non poterono compiere né finire come se avessono avuta l'autorità per le fatiche; e quelli i quali per ragionamenti e con lettere sole si veggono conquisi,* ***ànno l'ombra ma non la cosa***" (Vaiani, 2003, p. 355, negrito nosso). A expressão utilizada por Ghiberti, manifesta claramente um processo de objectificação da teoria, cujo paradigma, uma vez mais, remete para Vitrúvio. Na verdade, é possível discernir ainda, por trás da influência inquestionável do texto Albertiano, esse "ruído" de fundo proveniente do *De Architectura*, clarificado pelo exercício semiósico entre significado e significante: "O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos. (…) de facto, nem o engenho sem a disciplina nem esta sem aquele podem criar um artista perfeito" (Vitrúvio, 2006, pp. 30-31). Ghiberti utiliza deste modo um artifício exemplar entre a coisa concreta *[la cosa]*, enquanto materialização ontológica e cognoscente, e a sua sombra *[l'ombra]*, reflexo intangível do plano das ideias. De resto, a presença tutelar de Vitrúvio fica desde logo patente no elencar fastidioso que Ghiberti faz das suas *discipline*, emulando na perfeição o estipulado Vitruviano no que ao arquitecto diz respeito: "Deverá ser versado em literatura, perito no desenho gráfico, erudito em geometria, deverá conhecer muitas narrativas de factos históricos. Ouvir diligentemente os filósofos, saber de música, não ser ignorante de medicina, conhecer as decisões dos jurisconsultos, ter conhecimento da astronomia e das orientações da abóbada celeste" (Vitrúvio, 2006, pp. 30-31). Esta paridade entre os *Commentarii* e o *De Architectura*, permite intuir que à semelhança de Alberti, o ourives Lorenzo Ghiberti seria um homem plenamente integrado nas estruturas conceptuais dos círculos humanistas, concatenando em si as duas dimensões ambíguas e tradicionalmente antagónicas de artesão e erudito. Aliás, será precisamente essa dupla polaridade complementar que impulsionará a redacção do texto. A escrita dos

Commentarii terá sido motivada pela debilidade física de Ghiberti, que impossibilitado de trabalhar em escultura, terá desejado legar aos artistas pósteros a sua visão particular sobre a teoria artística da época num âmbito biográfico que antecipa em cerca de um século as *vite* Vasarianas. Deste ponto de vista, representam um testemunho exemplar da dimensão intelectual de um dos mais influentes artistas do *Quattrocento*, e, conforme se verá, um instantâneo do *locus geometricus* que o artista constitui enquanto receptor fundamental da teoria artística *ultramontani*. A sua tardia recepção no plano historiográfico prende-se em parte, à excepção do veiculado por Vasari, por ter estado praticamente ausente da esfera pública até ao século XX. O único exemplar conhecido, o da Biblioteca Nacional de Florença[68], terá pertencido a Cosimo Bartoli (1503 – 1572) (Bartoli, 1996, p. 10). Este nome só por si é extremamente relevante no que à divulgação da *Scientia Pictórica* respeita, pois no século XVI traduziu as *Instituitiones geometricae* de Albrecht Dürer assim como o tratado *De re aedificatoria* de Alberti directamente do latim. Para além do mais, Bartoli editará em Veneza, no ano de 1568, uma colecção de traduções das obras de Alberti intitulada *Opuscoli Morali di Leon Batista Alberti, gentil'huomo firentino*. Vasari, enquanto amigo de Bartoli, terá, portanto, consultado o original de Ghiberti em sua posse, utilizando-o como fonte para as suas *Vite*. Não existem, no entanto, quaisquer citações posteriores a Vasari, sendo apenas na segunda década do século XIX, que o texto ressurge pelas mãos de Leopoldo Cicognara na sua *Storia della Scultura*. Caberá a Schlosser, para além do baptismo do manuscrito, a primeira edição de 1912, referência a partir da qual ter-se-á baseado Ottavio Morisani aquando da primeira edição completa da obra lançada em Itália apenas em 1947 (Bartoli, 1996, pp. 3, 26). Será igualmente Schlosser o primeiro a organizar a obra em três comentários distintos: uma primeira parte histórica, fundamentada em Plínio e Vitrúvio e dedicado à história da arte *all'antica*; um segundo, dedicado à história da arte moderna; e um terceiro contendo tópicos dedicados à perspectiva e à óptica e constituído pela fusão de diversos textos medievais de perspectiva e óptica: *De aspectibus* de Alhazen; *Perspectiva* de Witelo; *Perspectiva* de Roger Bacon; e *Perspectiva communis* de Johannes Peckham, assim como de Avicena e Averróis (Bartoli, 1996, p. 63). Conforme observado, existem numerosos indícios na obra de Ghiberti que comprovam inteiramente os factos até aqui apurados: a)

[68] Este manuscrito, segundo referência de Lorenzo Bartoli, não será original, pois a letra não corresponde a outros documentos autógrafos do mestre. No entanto, algumas evidencias como as descrições semi-biográficas poderão apontar para uma cópia e uma reorganização documental ocorrida após a sua morte em 1455 (Bartoli, 1996, p. 50).

a existência em meados do século XV de uma clara cisão com as tradicionais estruturas epistémicas após a publicação e divulgação do *De Pictura* e posteriormente do *De Architectura*; b) a alteração estatutária dos diversos ramos artísticos, pintores, arquitectos, ourives e escultores, mediante a introdução de novas disciplinas de carácter liberal e cientificante; c) a instituição de uma tratadística de carácter polissémico, i.e., um cariz filológico harmonizado com claras competências filotécnicas; d) a prevalência crescente de uma metalinguagem de cariz cientificista. No entanto, para Lorenzo Bartoli, longe do exclusivista carácter *avant-garde* que o *De Pictura* detém, os *Commentarii* configuram-se maioritariamente enquanto síntese da literatura artística do *Quatrocento*. Para além da tradição fundamentada na rememoração biográfica, que de resto Alberti renega, é na base científica com que Ghiberti estratifica o seu raciocínio artístico, que residem as grandes diferenças intertextuais. Será, portanto, mediante o sincretismo entre os fundamentos históricos e a novidade científica, não obstante a ausência de referências estruturais e metalinguísticas, que Ghiberti estipula a sua *institutio artística.* Todavia, ao optar por um carácter sincrético integrado na tradição filológica da arte, este afasta-se da visão exclusivamente cientificista e da linha descendente que une Alberti a Brunelleschi e a Leonardo (Bartoli, 1996, pp. 132 - 136). Para Ghiberti, o excessivo enlace que Alberti havia estabelecido entre a matemática e a prática artística, não se configurava forçosamente necessário. E se de facto Alberti prioriza a sua condição de pintor à de matemático, "*I speak in these matters not as a mathematician but as a painter*" (Alberti L. B., 2004, p. 37), a realidade é que recepção dos seus princípios perspécticos não se operou de forma cabal e igualitária em todos os círculos onde foram divulgados. Já Ghiberti, por seu lado, assume um posicionamento claramente anti-Albertiano no que à recepção da matemática diz respeito: *"<I> MAThematici, ponenti essere el vedere fatto per li razi risplendenti et nascenti dallo occhio, superfluamente essere sforzati o vero raunati; impero che 'l vedere è fatto sufficientemente per lo predetto modo, per lo quale possono essere salve tutte le cose apparenti intorno al vedere*" (Bartoli, 1996, p. 138). Lorenzo Bartoli denota precisamente esta discordância crítica na seguinte expressão de inequívoca clareza: "*i mathematici (…) superfluamente essere sforzati o vero raunati*" – expressão que na sua óptica, reitera o posicionamento exógeno que Ghiberti sobreleva com extrema clareza, ou seja, uma rejeição determinante de toda a abordagem matemática ou engenhosa da construção perspéctica. E esta rejeição não advém de uma maior ou menor legitimidade científica da teoria geométrico-óptica Albertiana, mas do prestígio intelectual de duas teorias artísticas distintas: uma baseada exclusivamente no domínio

matemático; a outra na experiência e na memória. No lugar da refutação que Alberti faz da lição Pliniana em detrimento de uma construção teórica de vanguarda fundada exclusivamente sobre regras matemáticas, Ghiberti enfatiza a virtude da memória paralelamente a uma clara redução do enquadramento matemático dos estudos perspécticos (Bartoli, 1996, pp. 139,140). Estas divergências, porém, não subtraem Ghiberti à nova filosofia dominante do *Doctus Artifex*, de resto claramente evidenciada na sua definição estrutural da pintura e da escultura. A questão prende-se fundamentalmente com a inversão da origem socio-epistémica que o separa de Alberti. Note-se que, enquanto este último transita claramente da Universidade de Bolonha para a *botegga*, habitando um espaço híbrido que o dispensa de evidências multiscientes, que, de resto, caracteriza enquanto frívolos "shows" de conhecimento; Ghiberti efectua o percurso inverso, i.e., transita da condição mecânica de ourives para a restrita e ainda frágil esfera liberal e humanista. A distinção reside, portanto, num aspecto de princípio na fundamentação de cada uma das teorias. Ao passo que Alberti edifica o *Della Pittura* numa objectiva precisão matemática, dispensando todo o acessório, Ghiberti elabora a sua teoria óptica numa estreita confrontação com as fontes (Bartoli, 1996, pp. 140-141). É precisamente na dispensa ou no elencar das fontes que se fundamentam os propósitos, mas sobretudo, as origens sociocognitivas de cada um. Observou-se anteriormente o modo como Alberti difere ligeiramente o seu discurso nas duas edições, e como o conteúdo programático se ajusta às funções filológicas ou filotécnicas que a obra persegue. De facto, a afirmação algo lacónica de Alberti ao não desenvolver a sua concepção teórica em torno das funções do olho, "*This is not the place to argue whether sight rests at the juncture of the inner nerve of the eye*" (Alberti L. B., 2004, p. 41), decorre de não as considerar relevantes para a sua tese, assegurando porém, na edição de 1435, que se trataria sempre de uma opção e não de uma omissão ou desconhecimento. Alberti revela assim o aspecto fraccionante da sua teoria artística com as demais, pondo de parte qualquer contextualização ou recensão dos autores clássicos. Deste ponto de vista, o autor surge envolto num pragmatismo a toda a prova e destituído que qualquer simulacro de erudição. Já Ghiberti, por seu lado, ao analisar no plano teórico a natureza da visão e da composição do olho, sucumbe a uma vertigem de listas quase intermináveis de autores e de títulos de obras, num afã incansável cujo objectivo, longe de conferir alguma solidez à sua proposição, serve mais os propósitos de manifestar clara erudição[69]. Ghiberti faz

[69] "<A>CCIO' CHE niuna dubitatione occorra nelle cose che e' seguitano, è da considerare addunque la compositione dell'occhio, però che sanza questo non si può sapere nulla del modo del vedere, ma certi

depender o entendimento do complexo postulado da teoria perspéctica de uma integral compreensão da composição do olho, sem a qual, entende não ser possível o conhecimento do mecanismo da visão. Parece, de resto, referir Alberti de forma subliminar ao afirmar que alguns autores dizem mais, outros menos, quando se compromete a não tratar a questão de forma superficial. Além do mais, parece convidar o leitor à suposição de um vazio teórico, caso todos os autores clássicos que exaustivamente enumera, tivessem considerado obscuro e ininteligível um entendimento superior e aprofundado da natureza da visão. No seu parecer, sem uma correcta recensão da obra integral de Avicena, da *Prospectiva* de Alhazen e do livro *Dell 'occhio* de Constantino, a compreensão do olho e dos complexos mecanismos da visão não seriam passiveis de entendimento. A distinção conceptual das duas teorias artísticas e dos seus autores torna-se assim verdadeiramente elucidativa. Ao passo que Alberti parece desejar permanentemente despir a "pele" de erudito, procurando reconhecimento enquanto artesão [*Doctus Artifex*], Ghiberti, por seu turno, cobre-se de argumentos que o atestem enquanto artesão erudito [*Artifex doctus*]. Não se pense, porém, que Ghiberti renega aqui a dimensão da *práxis* artística em detrimento de uma superioridade intelectual. A percepção do valor da sua obra, patente no último parágrafo dos *Commentarii*, é eloquente que baste: "*Poche cose si sono fatte d' inportanza nella nostra terra non sieno state disegnate et ordinate di mia mano*" (Ghiberti, 1912, p. 51). Ghiberti remete deste modo o leitor para uma referência geracional - o conceito de artista *"dotto"* e da *"dotta mano"*. Trata-se aqui, de uma formulação distinta da tradicional e medieva concepção da mão "hábil" ou "exercitada" pelo didactismo da cópia, tal como prescrevia Cennino Cennini. Esta nova mão, guiada pelo intelecto e engenho de um artista integralmente comprometido com o espectro cultural e vivencial da sua época, deverá conter e manifestar um carácter inquestionável e singular (Vaiani, 2003, p. 356).

auctori dicono più, certi meno, in alcune cose ànno diversità tra loro, però che li auctori della prospettiva si passano più generalmente, cioè delle compositioni dell'occhio. E presoppongono gli antichi phylosophi naturali e li auctori della medicina, come Tales, Democrito, Anaxaoras Xenophanes, e li altri phisici che ànno scritto le cose della natura, le quali Socrates, Plato, Aristotiles, Zeno, Epicuro e gli altri phylosophi fussono nella diterminatione di comportare la vita agli huomini, Ipocrate Galieno, Avicenna, imperò che il parlare in questa materia è obscuro e non si intende, se non si ricorre ai naturali, perché più pienamente e più copiosamente dimostrano questa materia. (…) Ma acciò ch'io non triti superfluamente i principii di tutti gli oppinioni, io tratterò la compositione dell'ochio spetialmente secondo tre oppinioni, d'auctori cioè Avicenna ne' libri suoi, [15v] e Alfacen pel primo libro della sua Prospectiva, Constantino nel primo libro Dell'occhio, però che questi auctori bastano e più certamente tractano quelle cose no <i> vogliamo" (Bartoli, 1996, pp. 141-142).

2.5.1. Ghiberti e a recepção da arte *Ultramontani*

A extrema relevância da obra tratadística de Ghiberti, para além de todos os aspectos já elencados: reconfiguração epistémica da *práxis*; alteração de paradigma estatutário; e criação de uma metalinguagem dedicada - manifesta uma quarta dimensão cujo mérito se prende directamente com o capítulo precedente, ou seja, uma afirmação clara da recepção dos fundamentos artísticos setentrionais e a sua integração plena nos modelos tecnológicos e imagéticos florentinos. A questão, demarcadamente fraccionante, convida a uma reflexão em profundidade pelo carácter paradigmático que encerra. A sua relevância na prossecução desta tese, prende-se em parte, pelo facto de manifestar documentalmente evidentes trocas epistémicas entre ourives provenientes das escolas do norte com as oficinas florentinas. O facto de se falar aqui de ourives, posiciona automaticamente para o apogeu das classes operativas, a elite que de norte a sul comandava os principais centros de produção artística, polissémicos por natureza, e por esta via, nucleares no desenvolvimento, experimentação e divulgação das novas epistemologias artesanais constituintes da *Scientia Pictórica*. Também a recepção técnica e estética destes valores setentrionais, assumirá um valor de consagração estatutário, através da revelação/afirmação de propostas de ruptura para com os estilemas em voga.

Terá sido, talvez, na sequência desta lógica, que Richard Krautheimer analisou detalhadamente as hipotéticas relações entre Ghiberti e um tal de mestre Gusmin, ourives de Colónia (Krautheimer, 1947; Krautheimer & Krautheimer-Hess, 1982). A data recuada do artigo, 1947, faria antever uma profunda recensão do mesmo, reflectida em inúmeros estudos em torno da problemática da recepção da arte Setentrional em Florença, mas tal, de facto, não veio a suceder. Com efeito, à excepção de algumas citações directas do texto Ghibertiano em torno da identidade de mestre Gusmin, a grande maioria limita-se à citação bibliográfica do texto fundacional de Krautheimer (Cherry, 1992, p. 68; Fenton, 2000, p. 9; Stuard, 2006, p. 33; Woods, 2007, pp. 109-110; Bloch, 2015, pp. 224-225).

Parece evidente que o ano de 1947 terá sido primacial no que respeita a uma crescente notoriedade da arte neerlandesa, em parte, pelas campanhas massivas de recuperação, conservação e restauro de que terá sido alvo no pós-guerra, mas fundamentalmente, pela descoberta nas minas de Alt Aussee em 1945, dos painéis constituintes do altar de Gent (Nash, 2008, p. 131). Ademais, as problemáticas associadas à interacção das duas principais escolas artísticas do século XV não seria inteiramente original, pois já em 1905, num texto seminal de Aby Warburg a pretexto das gravuras

atribuídas a Baccio Baldini, este havia questionado as hipotéticas relações entre as oficinas do Norte e do Sul da Europa sob critérios absolutamente inovadores e contraditórios para com o *establishment* historiográfico vigente:

> Analyzed from the viewpoints of stylistic criticism and cultural history, the engravings attibuted to the so-called Baccio Baldini cast new light on the whole issue of artistic exchanges between North and South in the fifteenth century: an issue that hitherto – for all its importance to the historian of artistic style – has barely been defined. (...) In these cases, however, it has hitherto been supposed that Italy was the giver and not the receiver: wrongly so, in the speaker's opinion" (Warburg, 1999, p. 275).

Apesar do evidente comedimento com que Warburg trata o assunto, não deixa de constituir uma primeira proposição a este respeito, e a forma clara com que duvida do carácter Burckhardtiano e exclusivamente "doador" da cultura imagética italiana ao longo do século XV, deixará um subliminar lastro consubstanciado em futuros olhares em profundidade. A lógica filosófica sucessória demandará dos seus discípulos directos, Erwin Panofsky e Ernst Gombrich um papel mais interveniente a este respeito. No ciclo de palestras levadas a cabo na Universidade de Harvard sob a tutela de Charles Eliot Norton precisamente entre 1947 e 1948, Panofsky aprofunda a proposição Warburgiana e o seu contributo será inequívoco; a prevalência dos *praxiemas* em voga na arte flamenga sobre os estilemas da sua congénere italiana durante praticamente todo o século XV será indubitável[70]. Entende deste modo uma inversão clara dos fundamentos com que Warburg classifica a relação norte-sul. Não só Itália não se constitui enquanto "doador", como é exclusivamente "receptor" dos fundamentos epistémicos setentrionais praticamente até finais do século XV[71]. Com efeito, tanto o domínio técnico como a autonomia formal e estilística da escola setentrional face à sua congénere italiana sucumbirão apenas após a ocorrência de dois eventos simbólicos, mas de extrema relevância: a chegada a Bruges em 1506 da *Madonna* de Miguel Ângelo, enviada de Itália pelo mercador flamengo Alexandre Mouscron; e o envio de Roma, em 1517, dos cartões para uma tapeçaria da lavra de Raffaelo Sanzio (Nash, 2008, p. 3). Susie Nash, apesar de defender estes dois

[70] "Thus we can understand the peculiarly one-sided relation between Flemish and Italian painting in the fifteenth century. Flanders and Italy shared the basic principles of "modern" art; but they represented the positive and negative poles of one electric circuit and we can easily conceive that during the fifteenth century the current could flow only from north to south. Exploiting the plastic rather than the pictorial possibilites of perspective, the Italians could gracefully accept some of the Flemish achievements and yet go on with the pursuit of that "beauty" which they found embodied in the art of the Greeks and their own ancestors, the Romans (...)" (Panofsky, 1971a, p. 8).

[71] Quanto às oficinas e aos artistas Flamengos, estes terão permanecido imperturbáveis tanto na sua práxis como nos estilemas em voga, continuando, de resto, a dominar os mercados de arte internacionais até ao dealbar do século XVI: "In England, Germany, and Austria, the direct influence of the 'great Netherlandish artists' (…) ruled supreme for two or three successive generations; in France, in the Iberian Peninsula, and in such borderline districts as the southern Tyrol, this influence was rivaled but never eclipsed by that of the Italian Quattrocento (…)" (Panofsky, 1971a, p. 1).

timemarks inquestionáveis, contrapõe, no entanto, à insidiosa e miguelangelesca *terribilità* que enforma já o corpo da criança, um carácter demarcadamente flamenguizante patente na figura da mãe, congénere e par meridional das virgens de Hans Memling, amplamente difundidas em Florença[72]. Esta proposição enquadra-se, de resto, na referida visão Panofskyana acerca da convivência funcional das duas escolas. O autor é peremptório quando afirma a existência de uma interdependência formal entre a arte italiana e a sua congénere flamenga, e tendo em conta a proposta de Nash, esta será uma influência subliminar a que nem Miguel Ângelo terá escapado: "(…) *the Italian Quattrocento itself was deeply impressed with the distinctive qualities of Early Flemish painting*" (Panofsky, 1971a, p. 1). Quanto a Gombrich, a sua filiação no pensamento Warburgiano parece também inquestionável. Com efeito, Gombrich depreende que a presença de *praxiemas* neerlandeses a sul dos Alpes, consubstanciados por toques de luz, brilho e fulgor lumínico, havia-se tornado na segunda metade do *Quattrocento*, num truque recorrente da maioria das oficinas florentinas. Não obstante o emprego da perspectiva central a partir de Petrus Christus e Dieric Bouts, conforme analisado, as duas principais escolas de pintura, na sua óptica, terão mantido a sua identidade até aos alvores do século XVI (Gombrich E. H., 1985a, p. 76).

Apesar deste pensamento funcional no âmbito das trocas epistémicas na pintura, Gombrich parece não acusar o toque no que respeita a permutas na tradição escultórica e aurífica. Numa recensão publicada em 1957 à obra monográfica de Krautheimer *Ghiberti*, Ernst Gombrich, não obstante o seu pródigo questionamento acerca dos hipotéticos contactos de Alberti com artistas *ultramontani*, passa ao lado da questão escultórica (Gombrich E. , 1957; Gombrich E. , 1985b, p. 136). Em face deste vazio de resenhas em torno do texto de 1947, importa questionar a pertinência das suas conclusões e o grau de relevância no desenvolvimento e afirmação, de uma sincrética e compósita ciência artística. Krautheimer é claro na sua dedução, o facto de Ghiberti iniciar o seu segundo *Commentarii* com uma panorâmica histórica da arte do *Trecento*, iniciando-a com Cimabue e culminando precisamente com o mestre Gusmin, não será despiciendo, fundamentalmente pelo facto de este constituir precisamente o capítulo preambular à sua

[72] Susie Nash refere-se ao tríptico Pagagnotti *A Virgem e o Menino com Anjos* de Hans Memling, pintado por volta de 1480. Benedetto Pagagnotti, um Dominicano Florentino, terá encomendado a obra através de um agente na Flandres. A obra seria amplamente conhecida e emulada nos seus detalhes paisagísticos pelos pintores florentinos nas décadas de oitenta e noventa do século XV. A grande proliferação de obras de Memling com configurações quase idênticas, sugere tratar-se de um modelo amplamente recepcionado nos mercados tanto do Norte como do Sul, sugerindo uma integração universal do estilema (Nash, 2008, p. 3).

autobiografia. Ghiberti inicia o seu encómio aos pintores Florentinos com Giotto, enquanto inventor de uma "nova arte" liberta da rudez da arte Bizantina: "*Arrechò l'arte nuova, lasciò la roçeza de' Greci; sormontò excellentissimamente in Etruria*" (Ghiberti, 1912, p. 35). Neste capítulo, emula integralmente Cennino Cennini: "(…) *fue Giotto el que hizo evolucionar el arte de pintar de lo griego a lo latino, y por fin a lo moderno.* (Cennini, 2014, pp. 32-33). Este paralelismo com o *Il Libro Dell'Arte*, confirma, de resto, o estatuído no capítulo precedente, ou seja, uma clara filiação de Ghiberti com a tradição literária coetânea, sendo que esta simetria não se esgota inteiramente neste capítulo. Terminado o encómio prévio a Giotto, Ghiberti prossegue com um exaustivo elenco dos seus discípulos, seguindo, de resto, e uma vez mais, a lógica Cenniniana de o conceber enquanto vértice de uma hierarquia da qual arroga descender: Taddeo Gaddi; Maso di Banco; Buonamico Buffalmacco; Pietro Cavallini; Andrea di Arcangelo, dito Orcagna; Ambrogio Lorenzetti; Simone Martini; Maestro Filippo; Barna da Siena; Duccio di Buoninsegna; Giovanni Pisano; Andrea Pisano; Giotto; e… Mestre Gusmin de Colónia (Ghiberti, 1912, pp. 37 - 44, 111 - 166). Ao encadeamento tradicional dos pintores florentinos, passando pela Escola romana e culminando com a Escola sienense, sucede uma rápida referência à arte escultórica de Giovanni e Andrea Pisano e uma vez mais Giotto, que encarna desta forma o arquétipo primacial do genuíno *Artifex Polytechnes* (Ghiberti, 1912, p. 43, capítulo 16). Aparentemente, e apesar desta extensa lista, o espectro de fascínio de Ghiberti sobre os artistas elencados reduz-se a dois nomes de singular relevância: Ambrogio Lorenzeti e mestre Gusmin. Na verdade, não reserva grandes elogios nem para a escultura do *Trecento* florentino, nem para a tradição dos ourives locais, deslocando o foco da sua afeição e deslumbramento para a tradição técnica e estilística dos ourives franceses (Krautheimer, 1947, p. 31). Pode considerar-se que ao estabelecer uma lógica hereditária que começa e culmina com Giotto, parece circunscrever a sua herança italiana à grande tradição fresquista florentina e sienense, complementada com um brevíssimo olhar pela herança escultórica que reduz a escassas dezassete linhas e que culmina anacronicamente com Giotto, mestre que afirma: "(…) *perito nell'una arte et nell' altra*" (Ghiberti, 1912, p. 43). Esta estranha concordância cíclica, estimula, de facto, a atenção sobre o mestre Gusmin e sobre a relevância e real dimensão da sua influência, directa ou indirecta na identidade artística do mestre florentino. Com efeito, ao posicionar Gusmin enquanto cúspide da pirâmide da sua herança italiana, parece manifestar claramente uma preponderância da escola do norte nas suas opções técnicas ou estilísticas no que à escultura concerne, facto que contraria

radicalmente o paradigma historiográfico consensual, mas que reafirma o estatuído nesta tese, i.e., uma notória influência da *práxis* setentrional nos fundamentos conceptuais da nova teoria e ciência artística do século XV. Importa, para tal, adensar a informação disponível sobre este mestre Gusmin de Colónia, que para lá do relato que Ghiberti estabelece, pouco ou nada se sabe:

> In Germania nella città di Colonia fu uno maestro nell'arte statuaria molto perito, fu di excellentissimo ingegno (nominato Gusmin), stette col duca d'Angiò, fecegli fare moltissimi lauorij d'oro; fra gl'altrij lauorij fè una tauola d'oro la quale con ogni sollicitudine et disciplina questa tauola condussela molto egregiamente. **Era perfecto nelle sue opere**, **era al pari degli statuarij antichi greci, fece le teste marauiglosamente bene et ogni parte ignuda**; non era altro manchamento in lui se non ch'elle sue statue erano un poco corte. Fu molto egregio et dotto et excellente in detta arte. **Vidi moltissime figure formate delle sue**. Aueua gentilissima aria nell'opere sue, fu doctissimo. Vide di(s)fare l'opera la quale aueua fatta con tanto amore e arte pe' publici bisogni del duca, uide essere stata uana la sua fatica, gittossi in terra ginocchioni alzando gli ochi al cielo e'lle mani parlò dicendo: »o signore il quale gouerni el cielo et la terra et costituisti tutte le cose: non sia la mia tanta ignorantia ch'io seghui altro che te, abbi misericordia di me.« Di subito ciò che aueua cierchò di dispensare per amore del Creatore di tutte le cose. Andò in su uno monte oue era uno grande romitorio, entrò et iui fece penitentia mentre che uisse; fu nella età, fini al tempo di papa Martino. **Certi giouani e quali cercauano essere periti nell'arte statuaria mi dissono come esso era dotto nell'uno genere et nell' altro et come esso doue abitaua aueua picto**, era docto et fini nella olimpia 438. Fu grandissimo disegnatore et molto docile. Andauano i giouani che aueuano uolontà d'aparare a uisitarlo pregandolo, esso humilissimamente gli riceueua dando loro docti amaestramenti et mostrando loro moltissime misure et faccendo loro molti exempli; fu perfectissimo, con grande humiltà fini in quello romitorio. Conciò sia cosa e'excellentissimo fu nell'arte et di santissima uita (Ghiberti, 1912, pp. 43 - 44).

Desde logo, um dos aspectos mais relevantes que se destaca, para lá da identidade e origem geográfica de Gusmin, é o tom encomiástico com que Ghiberti caracteriza a excelentíssima inteligência, equiparando-o à categoria de *Artifex doctus*, *"Fu molto egregio et dotto et excellente in detta arte (…) fu doctissimo*". Seria certamente com algum desconcerto, que Burckhardt leria a caracterização com que Ghiberti descreve a obra do mestre de Colónia, elogiando a perfeição de todas as suas obras, denotando a sua semelhança com a estatuária Grega e denunciando o talento exemplar com que esculpia tanto cabeças como nus. Esta relação intrínseca entre a escultura do mestre Alemão e a "antiga" estatuária grega, i.e., não bizantina, parece ter sido comprovada presencialmente por Ghiberti, que afirma claramente na primeira pessoa, "vi muitas figuras formadas por ele". Este facto, porém, quando confrontando com elementos biográficos manifesta alguma problemática que Krautheimer evidencia, sendo peremptório no julgamento que lança sobre a veracidade desta afirmação, "*Of course, Ghiberti had never seen the master or any of his original works*" (Krautheimer, 1947, p. 27). Ao não admitir a existência de qualquer contacto presencial entre o mestre alemão e o florentino, o autor remete para diversas possibilidades: uma ligação indirecta ou mediante interposta pessoa; através de histórias em circulação nas oficinas florentinas; mediante o acesso a algumas cópias e

esboços de obras do mestre. Seja qual for o processo de capilaridade tido entre Ghiberti e a obra do mestre alemão, parece, no entanto, que existem alguns pressupostos a reter: por um lado, a cronologia favorece o hipotético contacto, pois Ghiberti, tendo nascido em 1378 e falecido apenas em 1455, coabita, de facto, na mesma janela cronológica do mestre Gusmin; por outro, o próprio afirma ter visto algumas obras e contactado alguns dos jovens que procuravam o mestre no seu eremitério, estabelecendo desta forma uma linha de continuidade hipotética. No entanto, parece que o óbice da questão se prende fundamentalmente com a objectificação de Gusmin enquanto artífice singular, e não na sua assimilação enquanto personificação dos mestres ourives *ultramontani*, cuja esteira Ghiberti certamente seguiria.

A veracidade do relato de Ghiberti é, de resto, corroborada pelo manuscrito do *Anonimo Magliabecchiano* de 1540, documento que na óptica de Krautheimer, poderá ter tido como fonte original uma versão mais extensa do texto Ghibertiano (Krautheimer, 1947, p. 26). Com efeito, o texto do *Anonimo* reproduz integralmente na forma e no conteúdo, todo o elenco biográfico do original, e à semelhança dos *Commentarii*, após Giovanni e Andrea Pisano, surge uma vez mais o impressivo nome de *Gusmin di Germania*. A versão do *codice* acrescenta, porém, mais alguns factos complementares que ajudam a compreender a dimensão e relevância do mestre Alemão: "*In Colonia, citta di Germania, fu un maestro nella scultura peritíssimo et di excellentissimo ingegno, nominato Gusmin, et non solo valse nella scultura, ma nella pittura anchora; et fu grandíssimo disegnatore. Et non era inferiore nelle opere sua allj antichi Greci statuarij* (…)" (Magliabechiano, 1892, pp. 87 - 88). Sabe-se assim, que o mestre de Colónia, cuja formação inicial enquanto ourives é comprovada pelas inúmeras referências textuais: "(…) *fare moltissimi lauorij d'oro; fra gl'altrij lauorij fè una tauola d'oro* (…)"; "(…) *fece molti lauory d'oro, et infra gli altri una taula d'oro* (…)"; à semelhança dos seus congéneres florentinos, notabilizou-se de igual forma, tanto na pintura como na escultura. Este aspecto, reafirma uma questão que apesar de não constituir novidade, acrescenta uma dimensão transversal ao conceito do *Artifex Polytechnes* enquanto fenómeno europeu e não como uma idiossincrasia exclusiva das oficinas florentinas.

No que concerne à sua proveniência geográfica da cidade de Colónia, o reforço efectuado pela dupla confirmação textual parece não levantar dúvidas. Apesar desta evidência, Krautheimer chama, no entanto, a atenção para o facto de que para um italiano do século XV, o termo Colónia poder não significar mais do que toda a região do Reno

inferior [Niederrhein], uma vasta extensão de território que se estende de Bona até à fronteira Neerlandesa. Com efeito, designar à época alguém como *tedesco*, poderia significar apenas que se trataria de um *ultramontani*, ou seja, alguém proveniente do outro lado da fronteira transalpina. À semelhança desta difusa proveniência, também o nome de Gusmin poderá induzir uma origem geográfica específica, e isto, apesar da proliferação de inúmera onomástica que sugere uma possível corruptela do nome original. Deste modo, segundo Krautheimer existem inúmeras compatibilidades entre nomes como Goswin, Gossuyn ou Guissin, ou até mesmo de Gossman ou ainda Huysman. Para além da origem geográfica e da actividade artística, Ghiberti refere igualmente um elemento fundamental para a sua caracterização, ou seja, a data precisa da sua morte, "*fini nella olimpia 438*", o que remete, segundo Krautheimer, para a 438º Olimpíada, i.e., o período em que o Papa Martinho V ocupou a Santa Sé durante os anos de 1417 e 1431.

Esta referência específica infere para que a morte de Gusmin tenha, deste modo, ocorrido entre 1415-1420, facto que o posiciona, conforme atrás referido, na esfera de contemporaneidade de Ghiberti, embora não no activo, pois a fazer fé no relato de Ghiberti e no *Anonimo*, por opção, este terá ingressado precocemente num eremitério (Krautheimer, 1947, p. 26). Apesar deste afastamento da vida activa, Gusmin terá mantido paralelamente a actividade de pintor e de mentor das novas gerações, que após contacto com a sua obra, o procurariam ávidos de conhecimento: "(…) *il restante della uita sua a fare penitentia et in surun monte in una picchola cella elesse la stanza sua, doue assaj cofe dipinse per suo spasso. Et spesso da giouanj studiofi dell'arte vicitato, benignamente li risceueua, dalquale traeuono molte cose si dell'arte come del bem viuere* (…)" (Magliabechiano, 1892, p. 88). À excepção deste núcleo de informações, pouco mais se poderá adiantar sobre o Mestre Gusmin para além do facto de ter estado ao serviço de Luís I, Duque de Anjou até cerca de 1381. Sobre a sua permanência hipotética na primeira metade do século XV a Sul dos Alpes, Krautheimer defende alguma parcimónia na atribuição de paridades com alguns mestres setentrionais contemporâneos, tais como: Piero di Giovanni Tedesco (c. 1386 – 1402), cujo trabalho na *opera del duomo* Ghiberti poderia ter presenciado; ou o apelidado Mestre de Rimini, activo no primeiro quarto do século XV. O autor inclina-se, porém, para uma reflexão estabelecida por Louis Courajod (1841 – 1896), que, apoiando-se nos factos apresentados por Ghiberti e pelo anónimo Magliabechiano, sugere a identificação de Gusmin como um artista proveniente da mítica escola de Claus Sluter (c. 1340 – 1405-1406) (Krautheimer, 1947, p. 29) [**Fig. 106** e **Fig.**

107]. Com efeito, Krautheimer intui na obra escultórica de Ghiberti alguns fundamentos que a aproximam de um legado formal proveniente do norte da Europa, e em cujo cerne se encontra precisamente essa portentosa, mas discreta escola. Esta tradição escultórica, florescente já em meados do século XIV, parece configurar uma singularidade estranhamente silenciada, soterrada, quem sabe, pela "terraplanagem" histórica que Burckhardt terá levado a cabo em 1860, felizmente resgatada recentemente por esparsos subsídios. Em face desta realidade, não será, portanto, de estranhar, que o texto nuclear de Krautheimer não tenha criado ondas de choque mais relevantes ao invés de uma certa apatia historiográfica. Conforme ficou claro pela evidente anonímia de Gusmin, não existe nenhuma obra passível de lhe ser atribuída a autoria. A *tauola d'oro* a que Ghiberti faz referência, segundo o relato, ter-se-á destruído, "*Vide di(s)fare l'opera la quale aueua fatta con tanto amore e arte*", pelo que, na óptica de Krautheimer, restará a hipóstase de a reconstruir conceptualmente recorrendo para tal a obras de ourives Franceses activos em finais do século XIV. Não obstante a aparente facilidade que um simples cotejo aparenta, a dificuldade desta tarefa engrandece devido à escassez de exemplos de ourivesaria e estatuária coetâneas remanescentes. Esta tese é, de resto, corroborada por Susie Nash, para quem as ondas de iconoclastia que arrasaram o Norte e o centro da Europa, terão contribuído largamente para uma erosão da paisagem técnico-artística da arte setentrional, fomentando deste modo uma dissensão entre artistas das diversas escolas e contribuindo amplamente para a edificação da ilegítima imagem de uma supremacia da arte italiana sobre as demais (Krautheimer, 1947, p. 30; Nash, 2008, p. 19).

Em todo o caso, Krautheimer identifica diversos exemplos que corroboram a mestria precoce dos ourives franceses em relação aos seus congéneres italianos, permitindo documentar e fundamentar visualmente a filiação técnica e imagética estabelecida entre Ghiberti e esta escola, de onde se destaca desde logo, o magnífico ceptro de Carlos V manufacturado entre 1364 e 1380 [**Fig. 104**], ou o extraordinário *Bâton cantoral de la Sainte-Chapelle* de Hennequin Du Vivier, produzido antes de 1368 [**Fig. 105**]. Estes dois exemplos, permitem depreender o brilhantismo de uma escola que comprova imageticamente os pressupostos denunciados tanto por Ghiberti como pelo *Anonimo* na obra de Gusmin: "(…) *non era inferiore nelle opere sua allj antichi Greci statuarij*" (Magliabechiano, 1892, pp. 87 - 88). Com efeito, o classicismo evidente da obra de Hennequin denuncia, de facto, um contacto directo com fontes clássicas a cuja esfera de proveniência o autor estaria amplamente familiarizado. Este aspecto, constitui

uma flagrante evidência de uma realidade histórica distinta dos habituais pressupostos italocêntricos. Com efeito, o escasso remanescente da obra dos ourives do centro da Europa da segunda metade do século XIV, justifica amplamente a filiação de Ghiberti por esta escola (Krautheimer, 1947, p. 31). Torna-se perceptível que a recepção de estilemas clássicos por estas oficinas setentrionais seria ampla e diversificada no seu grau e tipologia, pois certamente que o remanescente imagético do Império romano do ocidente, tanto do centro, como do norte da Europa, constituiria fonte de fascínio e de inspiração áulica. Krautheimer vai, no entanto, mais longe na determinação de um ascendente da escola de Klaus Sluter sobre a obra escultórica de Ghiberti. A suposição geral de que a fase inicial do estilo de Ghiberti reside na tradição da escultura do *Trecento* florentino, é desmontada pelo autor com relativa circunspecção. Efectivamente, denota no seu estilo inúmeros sinais provenientes de outra "galáxia" visual, a cuja propagação certamente terá sucumbido ainda numa fase incipiente da sua *persona* artística. Com efeito, nos seus trabalhos mais precoces anteriores à introdução da perspectiva e produzidos entre 1401 e 1407, nomeadamente no mítico "*Sacrifício de Isaac"* [**Fig. 116**], fruto do diálogo competitivo com Brunelleschi, e no "*Cristo no Monte das Oliveiras"* do Portal Norte do Baptistério de San Giovani em Florença [**Fig. 117**], Krautheimer encontra traços evidentes de uma ruptura clara com a tradição dos ourives de finais do *Trecento* florentino. O dinamismo impressivo com que Ghiberti impregna as cenas, demarcadas por uma diagonal impressiva que coordena a composição, complementadas com o naturalismo rochoso do solo, das árvores pequenas e nodosas e dos apontamentos anatómicos presentes no acentuar das maçãs do rosto e de uma enérgica estrutura óssea, afastam-no definitivamente da tradição do *all'antico* que enforma todas as obras florentinas precedentes. Denotou-se anteriormente, o modo como a inovação narrativa veiculada pelo advento da perspectiva, terá distanciado Ghiberti da obra de Andrea Pisano. Alguns aspectos sublinhados por Krautheimer permitem, porém, ampliar essa esfera de distanciamento e conjugar uma dimensão sincrética em tudo equivalente à aliança que a *Scientia Pictórica* operou no *Quatrocento*, i.e., o somatório entre o realismo escultórico neerlandês com a matemática perspéctica florentina. Esta particularidade evidencia-se quando cotejada a obra prematura de Ghiberti com a grande tradição dos ourives florentinos consubstanciada numa obra mítica - os relevos do Altar de prata de São João do Baptistério de Florença, produzidos entre 1367 e 1387 [**Fig. 108**]. Os escasso treze anos que os separam do "*Sacrifício de Isaac"*, e tratando-se de uma obra da lavra dos mais exímios ourives Florentinos da segunda metade do *Trecento*, levariam à

suposição que Ghiberti, no auge criativo dos seus vinte e três anos, seguiria os passos inequívocos de uma escola que encontrava na antiguidade clássica a sua virtude. Porém, Krautheimer enumera as principais diferenças compositivas e modelares que separam os relevos do altar das obras quase coetâneas de Ghiberti: "*The composition are strictly axial. the ground is all filled with "stage props", trees, rocks and buildings. The figures are bulky, their draperies organized by a few straight folds. The heads are formed by large simple planes without furrows and bumps; little attention is paid to the bone structure. The face is framed by the big ornamental masses of large wigs*" (Krautheimer, 1947, p. 32). Com efeito, à semelhança do processo compositivo que Pisano havia empregue na década de trinta do século XIV, também os relevos do altar manifestam a mesma organização compositiva convencional recorrendo a grandes "massas" corpóreas paralelas ao plano central, denotando um lapso narrativo e espacial evidentes, solução em parte emulada por Filippo Brunelleschi no seu "*Sacrifício de Isaac"* de 1401 [**Fig. 118**]. À excepção dos evidentes marcadores de modernidade caracterizados pelos movimentos angulares e notórias contrações corpóreas, Krautheimer identifica na estrutura facial do Abraão de Brunelleschi, uma estrutura subsidiária do Herodes do altar de São João, denotando deste modo, uma descendência directa da escola florentina.

No caso de Ghiberti, a divergência e ruptura com este cânone tornam-se evidentes: a composição encontra-se dinamizada por uma diagonal impressiva; as figuras mantêm-se em oposição às rochas profundas que os cercam e que pairam ameaçadoramente sobre elas; os planos fundeiros vazios encontram-se habilmente integrados na narrativa espacial, prolongando-a; as cabeças são finamente cinzeladas, os cabelos são curtos e encrespados; as faces e as maçãs do rosto encontram-se fortemente modeladas – todos estes aspectos constituem indícios de uma clara cesura com tradição florentina e ligam Ghiberti a outras esferas conceptuais. Para lá de uma efémera presença de elementos iconográficos provenientes da Escola sienense, Krautheimer não reconhece na excentricidade compositiva e no cinzelamento dos rostos Ghibertianos qualquer liame com a tradição Toscana, mas antes, claras evidências de uma cultura visual exógena[73]. Com efeito, fruto da intensa actividade laboriosa de finais do *Trecento*, algumas cidades italianas ter-se-ão convertido em verdadeiros eixos gravíticos, atraindo construtores e

[73] "To some degree they are reminiscente of a new current, which in the late fourteenth century replaces the earlier one sided, south-north movemente from Siena, Modena and Verona to Avignon and Prague by a network of Exchange of artists, works and ideas. **This exchange more often than not leads from Central Europe to Northern Italy**" (Krautheimer, 1947, p. 32, grifo nosso).

artífices de toda a Europa, caso sintomático da catedral de Milão, mas também, de Veneza e de Bolonha, constituindo núcleos intimamente ligados ao novo "realismo" proveniente de Paris, de Dijon, de Viena e de Praga. Do norte da Europa, as oficinas italianas receberam, para além de uma inovadora teoria filosófia e artística, novos modelos imagéticos, novas tecnologias de construção, entalhamento e fundição, mas sobretudo, uma *práxis* de vanguarda. Estas foram veículadas directamente, através da presença de artífices *ultramontani* a laborar nos estaleiros das principais cidades, caso sintomático de Hans Fernach em Milão ou de Hans Ferabech em Bolonha, confirmando um aspecto que os livros de contas da *fabrica del duomo* de Milão atestam: um em cada dez escultores a laborar no estaleiro entre 1390 e 1410, seria Francês, Flamengo, Holandês, Alemão ou Austríaco (Krautheimer, 1947, pp. 32-33; Cavazzini, 2004, pp. 9, 21).

Alguns indícios claros, permitem configurar uma aposição do estilo inaugural de Ghiberti com este "novo realismo" que assomava os principais estaleiros da Lombardia, da Emilia Romagna e do Véneto. Krautheimer denota alguns paralelismos evidenciados por posições corpóreas e pormenores de vestuário presentes em obras de Ghiberti, caso evidente dos relevos "*Disputa com os Doutores"*, "*Cabeça"* ou o apóstolo adormecido da direita no relevo "*Cristo no Monte das Oliveiras"* [**Fig. 115, Fig. 117**], em que o agachamento, a representação das pregas dos mantos ou o turbante evocam claramente uma paridade com os escultores e ourives franceses, caso evidente do autor anónimo do já referido *Ceptro de Carlos V,* assim como, das obras de Guillaume Boey, Jean de Clichy e Gauthier du Four **[Fig. 109, Fig. 110]**. Semelhante equivalência poderá ser encontrada com alguma estatuária dos escultores activos na *Fabbrica del Duomo*, em Milão, datada entre o último decénio do século XIV e a primeira metade do século XV, onde o mesmo *topos* do agachamento e do turbante se encontra claramente presente [**Fig. 111**]. De resto, este mesmo padrão imagético da figura "agachada" que preenche recorrentemente inúmeros relevos de Ghiberti, é inteiramente inexistente na escola florentina da segunda metade do *Trecento*, e parece constituir um modelo estético generalizado no norte da Europa, transposto para o espectro oficinal italiano através dos diversos estaleiros activos nesse período, caso sintomático do lintel esculpido na entrada da sala do capítulo da Catedral de Milão, da lavra do *Scultore Tedesco* Hans Fernach. Basta, de resto, um olhar em paridade tanto para as obras do mestre florentino, como para os exemplos de escultura e fundição *ultramontani* já elencados, para intuir a presença de um dos fundamentos mais relevados nos *Comentarii,* precisamente o conceito de *perfezione* que Ghiberti avoca incessantemente. E é precisamente nessa dimensão, que a sua obra inicial, ao comungar

técnicamente com o rigor setentrional, traduz uma revolucionária cesura com os pressupostos canónicos vigentes em Florença[74]. Todos estes aspectos, notavelmente denotados por Richard Krautheimer, ainda que aparentemente exógenos ao fulcro axial defendido, i.e., o estudo da génese, desenvolvimento e obsolescência da ciência pictórica europeia – servem diversos propósitos capitais para o decurso da presente tese. Tanto por comprovarem diversos enunciados já expostos como por lançarem novas proposições cujo espectro se crê estrutural: a) quando Ghiberti designa a pintura e a escultura enquanto "*scientia di più discipline"* reflecte, de facto, uma nova realidade colateral e polissémica que se impôs ao espectro oficinal italiano; b) os estilemas e praxiemas *ultramontani*, desvirtuaram na viragem do século XIV para o XV o cânone vigente nas oficinas italianas, consubstanciado exclusivamente no revivescimento do estilo *all'antico*; c) a prevalência de uma escola florentina independente e soberana, baseada exclusivamente nos registos clássicos emergentes, constitui um mito historicista; d) a ausência e imunidade integral ao cânone greco-romano nas oficinas setentrionais, constitui uma evidente falácia; e) o rigor pictórico e escultórico, pleno de realismo no detalhe, no virtuosismo da *práxis* e na dimensão plena da *perfezione* Ghibertiana, será exclusivo das oficinas do norte da Europa até ao último quartel do século XV; f) a presença efectiva de artistas oriundos do norte da Europa a laborar em Itália, revela um tecido oficinal permeável, dinâmico e aberto à novidade. Em face de todos estes considerandos, impõe-se uma conclusão evidente. A relevância historiográfica detida pelo comummente apelidado "Renascimento do norte da Europa" na génese, desenvolvimento e prossecução dos novos estilemas e praxiemas do século XV, é inversamente proporcional ao escasso remanescente material sobrevivente ao iconoclasmo da reforma e da segunda guerra mundial. Apesar da evidente menoridade material de elementos imagéticos provenientes das escolas setentrionais, algumas provas visuais, mas sobretudo, documentais com a dimensão impressiva dos *Commentarii*, devolvem a real magnitude e impacto que os artistas do norte da Europa detiveram, constituindo uma das fundações nucleares para o desenvolvimento da *Scientia Pictórica.*

[74] "He introduces a different fundamental concept and a different technique. Throughout, the modelling is built up from the bone structure, the cheekbones protrude strongly, the brows and the forehead over shadow the deep-set eyes (…) Light and shade flicker over the surface in sharp contrasts (…) Each detail, as of heads, hands, and garments, is modelled with the outmost sharpeness and precision (…) French goldsmiths' work of the latter fourteenth century shows a similar handling of the draperies and features, a similar emphasis on modelling and chiselling the surface in small planes, a similar precision of craftsmanship" (Krautheimer, 1947, pp. 34 - 35).

2.6. Leonardo da Vinci: entre Vitrúvio e Copérnico

> Noto que tudo o orienta: é no universo que ele pensa constantemente, e com rigor (…) Penetra nos hábitos e nas estruturas naturais, estuda-os das mais diversas perspectivas, e acontece que ele é o único a construir, a enumerar, a modificar (Valéry, 2005, pp. 13-14).

Seguindo a linha de pensamento do texto em epigrafe, Leonardo di Ser Piero da Vinci (1452 – 1519) ocupará claramente um demiúrgico papel na laboriosa dissecação da *machina do mundo* que ao longo dos séculos XV e XVI, constituiu o lídimo paradigma da sua construção, enumeração e modificação. Diversos autores subscreveram e intensificaram de sobremaneira esta percepção maioritariamente desviante de uma tão necessária reificação[75]. Esse é o caso notório de Paul Valéry e da sua *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, cujo natural enlevo pela personagem, o terá conduzido a uma imponderada caracterização das suas obras: "Alguns trabalhos de índole científica, por exemplo, e muito especialmente os de matemática, apresentam uma tal limpidez de organização que até parecem obra de ninguém. São algo de inumano" (Valéry, 2005, pp. 13 - 16). A concepção de que os trabalhos matemáticos de Leonardo manifestam uma singularidade e uma independência absoluta em relação ao legado prévio de Alberti, Ghiberti, Piero della Francesca ou Luca Pacioli, constitui uma percepção disforme da questão, um lapso historicista, e é sintomática do processo de deificação a que Leonardo foi sujeito ao longo dos séculos. Esta espécie de unilateralismo epistémico, distante de todo e qualquer enquadramento coetâneo capaz de o explicar do ponto de vista de uma fenomenologia idiossincrática e vivencial, isola o homem histórico do seu próprio vínculo cronológico; mais, isola-o da sua própria humanidade, conferindo uma sobrenatural eterificação a um fenómeno perfeitamente enquadrável no seu lapso espácio-temporal. Este aspecto, ou seja, a prevalência exacerbada de romantismos vários em torno da sua personalidade, advirá certamente do facto de poucas personalidades despertarem tanto fascínio pela sua natureza complexa como Leonardo da Vinci. No entanto, a fonte desse fascínio permanece hoje obscurecida, envolta em diatribes várias: seja em torno de anacrónicos pressupostos herméticos; seja por via do infeliz destino da sua obra tratadística; seja por meio da acção indirecta da sua Némesis, Michelangelo Buonarroti;

[75] André Chastel fala mesmo de um «mito Leonardiano» de inevitáveis implicações esotéricas e Freudianas, como modo de assegurar, em desespero de causa, a uma subtil e evasiva personagem artística, a consistência e a coerência dos heróis novelescos. Será esta a génese, na sua opinião, daquilo que classifica como os diversos desenvolvimentos *naïfs* da lenda de Leonardo: o mago; o necromante; o sábio que tudo antecipa; o técnico que tudo realiza: o artista maldito, etc. (Vinci, 1987, p. 5).

seja mediante a instauração do mito romântico do "génio" e do princípio da autossuficiência demiúrgica dos artistas. Certo é, que o primeiro exemplo desta diatribe hiperbólica em torno da vida e obra do velho mestre começa com o incontornável Vasari, que, não obstante a sua plena descrença nas virtudes de uma pintura cientificada, eleva Leonardo, na primeira edição de 1550 das *Vite*, a um paroxístico grau de divinização[76]. Existe hoje um claro consenso acerca da genialidade de Leonardo, e a percepção da sua extraordinária universalidade, não terá sido, certamente, um exclusivo Vasariano[77].

Longe destas concepções exorbitantes, o Leonardo real, caracterizado pelo historiador Kenneth Clark como o «mais incessantemente curioso de todos os tempos», incorpora em si o paradigma do *Uomo Universale*, epitome da evolução estatutária caracterizada fundamentalmente por uma irrequieta, inquisitiva e insaciável condição de permanente insatisfação - característica que constitui uma síntese integral da idade moderna. Ao caracterizar-se a si próprio enquanto «*disscepolo della sperientia*», i.e., discípulo da experiência ou da experimentação, Leonardo não enferma de qualquer anacronismo, antes, visa estabelecer um vínculo com a geração multisciente que o precedeu, reafirmando em pleno a sua divisa, ou seja, vontade de saber, de ver, de compreender, e que conforme será observado, caracterizará esse longo e incansável *Quattrocento* (Nicholl, 2004, p. 26).

Não há dúvida, porém, que Leonardo encerra uma personalidade dotada de uma especial condição, condição essa, reificada pela sua divisa, *Hostinato Rigore*. Este «obstinado rigor» constituirá uma espécie de sinopse ou de *zeitgeist* da sua contemporaneidade, encorajando em alguns olhares decorrentes a busca no artista e no homem de ciência de algo mais, ou seja, de uma profunda dimensão ontológica. Essa dimensão algo inumana com que Leonardo desde sempre foi caracterizado, não terá contribuído certamente para uma efectiva compreensão e agregação da sua inequívoca coetaneidade, obrigando a um incontornável exercício de contextualização cronológica do homem e da obra. Com efeito, e conforme já analisado exaustivamente nos capítulos

[76] "The greatest gifts often rain down upon human bodies through celestial influences as a natural process, and sometimes in a supernatural fashion a single body is lavishly supplied with such beauty, grace and ability that wherever the individual turns, each of his actions is so divine that he leaves behind all other men and clearly makes himself known as a genius endowed by God (which he is) rather than created by human artifice" (Vasari, 2008, p. 284).

[77] Paolo Giovio (1483 – 1552), por exemplo, será mais contido na adjectivação no que respeita às "qualidades celestes" de Leonardo, mas sucumbirá, de certo modo, ao mesmo sortilégio encomiástico: "Il était d'un esprit amène, brillant, généreux, avait le visage extrêmement attrayant, et comme il était un merveilleux arbitre et inventeur de toutes sortes d'amusements et de loisirs distingués (…) il fut très cher à tous les princes de son époque" (Vinci, 1987, p. 34).

prévios, a dimensão epistémica de Leonardo, enquanto artista e homem de ciência plenamente comprometido com o fluxo cronológico que o antecedeu, deverá ser aferido exclusivamente enquanto continuidade, nunca ruptura. Esta premissa, assenta em duas conclusões inequívocas: por um lado, a tão renomada polimatia de Leonardo encontra-se perfeitamente integrada no ilustre panteão de artistas previamente analisados: caso óbvio de Leon Battista Alberti [recorde-se o encómio de Cristoforo Landino], Fillipo Brunelleschi ou Lorenzo Ghiberti; por outro, Leonardo responderá de forma amplamente produtiva à crescente desconfiança em torno da ortodoxia epistémica que a escolástica representava[78]

Com efeito, Leonardo terá usufruído de uma conjuntura especifica que importa analisar em profundidade e que se caracterizou fundamentalmente por constituir a primeira liberalização epistémica da história da humanidade[79]. De facto, o cabal entendimento do contributo de Leonardo para o desenvolvimento e consolidação da *Scientia Pictórica* enquanto ciência compósita, obriga a um diagnóstico formal em enciclias decrescentes. Importa assim efectuar uma análise prévia às circunstâncias socioculturais, responsáveis pela enformação do espírito crítico e de um crescente cientificismo, que o eixo formado pelas repúblicas italianas, pelos países do centro e do Norte da Europa e pela Península Ibérica, manifestou de forma inequívoca ao longo dos séculos XV e XVI. Para tal, recorrer-se-á a um exercício de *imaginerie* cronológica e historiográfica que contribuirá para um superior entendimento das dinâmicas causais em jogo, e cujo impacto terá sido determinante para o advento de um crescente cientificismo com evidentes repercussões na *Scientia Pictórica* [**Tabela 1** e **Tabela 2**]. Este tipo de suporte imagético, encontra-se de resto amplamente analisado por um estudo recente de Marc Champagne que visa explorar precisamente os benefícios dos cronogramas como instrumentos de raciocínio diagramático enquanto potenciadores de conhecimento (Champagne, 2016, pp. 12 - 14).

Iniciar-se-á pela conjuntura específica da primeira metade do século XV, analisando sumariamente o advento de uma filosofia crítica que estabeleceu precisamente

[78] Esta ideia fica claramente estabelecida, através da leitura de uma passagem destinada ao prefácio da *Óptica*: "Examine, lecteur, en quois nous pourrons nous fier aux anciens – ils ont tenu à definir l'âme et la vie, choses qui ne relèvent pas de la démonstration, tandis que celles que l'expérience nous permet à tout moment de connaître ou de démontrer sont restées inconnues pendant des siècles ou mal comprises" (Chastel, 2002, p. 24).

[79] Com efeito, se na charneira do século XV, se poderá considerar o advento da imprensa e a massificação de carácter filológico e filotécnico como o primeiro grande movimento de liberalização epistémica, o segundo posicionar-se-á aquando do advento do enciclopedismo do século XVIII, e o terceiro, coetâneo com a liberalização da informação na world wide web.

no olhar analítico e no *Hostinato Rigore*, a razão axial da sua demanda. Do ponto de vista geoestratégico, basta analisar o *timeline* desse fecundo século, para compreender que o ano de 1452 revelou-se particularmente preponderante e de charneira. Com efeito, nesse ano, a Europa encontrava-se ainda refém da tenebrosa guerra dos cem anos que opôs durante mais de um século a França à Inglaterra, vindo a culminar precisamente no ano seguinte. De facto, se por este motivo o ano de 1453 poderia ter representado uma auspiciosa oportunidade de absoluta regeneração para a Europa, a queda de Constantinopla às mãos do Sultão Otomano Mehmed II, veio reposicionar umas prioridades e antecipar outras. Do ponto de vista tecnológico, um outro acontecimento igualmente marcante iniciava também o seu curso. Com um impacto paradigmático nas dinâmicas epistémicas de inúmeras actividades intelectivas e operativas, esta revolução alterou definitivamente a dinâmica da história. Trata-se, claro está, do advento da imprensa de tipos móveis pelas mãos do ourives Johannes Gutenberg (1400 – 1468). Todos estes factos desconexos revelam dinâmicas potenciadoras de largo espectro, cuja incidência, se fez sentir substancialmente a partir da segunda metade do século XV, e que terão sido responsáveis pela conversão de uma lenta, mas progressiva evolução científica, numa súbita e disruptiva revolução. Quando analisados em conjunto, compreende-se que a simultaneidade destes eventos demonstrou ser vital para a instauração de uma nova era.

Com efeito, uma das mais improváveis consequências da guerra dos cem anos, consistiu precisamente no deslocamento do centro do trabalho científico da França [sobretudo] e da Inglaterra, para a Alemanha e para a Itália, sendo que desta movimentação intelectiva sobrevieram consequências inevitáveis (Weinberg, 2015, p. 164). Na verdade, a associação deste circunstancial deslocamento do eixo crítico/experimental à tomada de Constantinopla e ao advento da imprensa, revela uma das estruturas axiais da revolução científica, com consequências igualmente inevitáveis para o mundo da arte. Se de facto, a razoabilidade do percurso intelectivo de Alberti, permite intuir já algumas destas dinâmicas multidisciplinares em curso, será fundamentalmente no campo da astronomia e da matemática que essa convergência tríplice primeiramente se fará sentir de forma realmente objectiva. A título de exemplo, importa analisar o caso do astrónomo Johanes Müller (1436 – 1476), celebrizado como *Regiomontanus*, e que ilustra de forma inequívoca como essa confluência de factores terá originado um efeito progressivo, deixando um lastro de consequências inevitáveis. Originário de Königsberg e tendo aprendido grego em Viena com a finalidade especifica de ler Ptolomeu, Arquimedes e Diofanto, Regiomontanus será um dos primeiros a

beneficiar da ampla afluência a Itália de textos gregos, oriundos de Constantinopla logo após a sua queda em 1453. Cerca de uma década depois da primeira impressão da Bíblia de Gutenberg entre 1450 e 1455, e dessa ampla afluência e redescoberta de textos clássicos de teor científico, Johanes Müller encontra-se, de facto, a meio caminho de uma revolução em curso. Com efeito, grande parte dos autores lidos por si directamente do grego, serão paulatinamente traduzidos, editados e publicados em versões impressas de grande circulação, caso evidente de Euclides na versão latina de 1482, em grego em 1533 e em italiano em 1543. Entre 1462 e 1464, enquanto publicava o seu *Epytoma in Almagestum Ptolemaei* e a obra *De Triangulis Omnimodis*[80], Regiomontanus leccionava uma palestra critica à astronomia Ptolemaica na Universidade de Pádua. Esta sua palestra representa um marco inequívoco na reaquisição da matemática e geometria grega e ilustra um momento-chave na reconfiguração das dinâmicas epistémicas em curso na Europa do século XV. A publicação do *Epítome do Almagesto*, assim como as observações de mercúrio levadas a cabo pelo seu aluno Bernhard Walther (1430 - 1504), serão apenas dois exemplos da ampla conjugação de análises críticas e experimentais que possibilitarão o póstero rasgo ontológico que Nicolau Copérnico (1474 – 1543) encetará após a publicação do *De Revolutionibus Orbium Coelestium* em 1543 (Weinberg, 2015, p. 165). Poder-se-á deste modo, posicionar a génese da Revolução Copernicana, na edição de 1462, por constituir o inequívoco lastro em que Nicolau Copérnico fundeou a sua teoria heliocêntrica. O elevado criticismo de base, inerente a uma revolução eminentemente de ruptura para com os cânones instituídos, terá sido vital para que esse rasgo se efectivasse. Com efeito, será a relação que Regiomontanus estabelece com as obras redescobertas que caracterizará em definitivo as subsequentes gerações, ou seja, o advento de uma filosofia crítica assente numa progressiva matematização do mundo (Wootton, 2015, pp. 163 - 210). Essa ambiguidade advirá do facto de Regiomontanus não se coibir de discernir, separar e julgar à luz da razão, todos os textos até aí encerrados em dogmáticos vínculos teológicos [fundamentalmente Ptolomeu], e por marcar, em definitivo, uma postura crítica sustentada na observação directa da natureza. De resto, será esta a característica genérica do espírito científico e da demanda da verdade prevalecente na segunda metade do século XV: "*I cannot [but] wonder at the indolence of the typical astronomers of our age, who, just like credolous women, receive as something divine and immutable whatever they come upon in books… for they believe in writers [such as Ptolemy]* ***and***

[80] Um amplo tratado estruturado nos elementos Euclidianos e que marca o início do estudo da trigonometria na Europa impulsionando o cálculo astronómico.

make no effort to find the truth" (Wootton, 2015, p. 188, grifo nosso). O criticismo destemido com que Regiomontanus paulatinamente enfrenta o mundo, sucumbindo ao deslumbramento da realidade, da perfeição universal e da sublime imanência humana; encontra-se sustentado e ampliado pela geração subsequente, encontrando em Giovanni Pico della Mirandola (1463 – 1494), um ilustre correligionário. Cerca de duas décadas depois da palestra de Regiomontanus na Universidade de Pádua, Pico anuncia em 1486 a fé inabalável no poder da razão em detrimento das trevas góticas, celebrando na sua *Oratio de hominis dignitate*, o nascimento de um homem que se havia tornado, "(…) pelo poder indagador da razão e pela luz do intelecto (…)", intérprete da natureza (Mirandola, 2011, p. 53). Será sobre este progressivo enfoque libertário e paradigmático sustentado fundamentalmente sobre dois aspectos nucleares: a) a progressiva revogação crítica de um vasto legado filológico; b) a absoluta recusa de tudo o que não correspondesse a uma «observação» directa da verdade universal – que Nicolau Copérnico enformará, em 1514, o seu tímido *Commentariolus*, reconfirmado posteriormente no *De Revolutionibus* de 1543. Esta obra, constitui a súmula de todos os progressos em prol de uma verdade científica consolidada ao longo da segunda metade do século XV, revogando progressivamente verdades teológicas em prol de uma observação directa, sumula esta que se encontra no ápice de um dos mais revolucionários axiomas científicos[81].

Este tríplice manifesto em prol de uma busca incessante da verdade à luz da razão, mediada por uma exegese matemática das obras dos autores clássicos, será igualmente complementada *in situ* pelo carácter experimental da observação directa. De facto, a aventura marítimo-matemática que os Portugueses levarão a cabo a partir de 1415, contribuirá de modo irrefutável para esta reconfiguração ontológica das crenças nas verdades insofismáveis através da observação directa e da demolição de um sistema de axiomas até aí inamovíveis. A carta do incontornável Poggio Bracciolini, datada precisamente desses anos de charneira, 1448 e 1449, e endereçada ao Infante D. Henrique, ilustra na perfeição o carácter de vanguarda de um mundo em absoluta reformulação experimental. Mundo este que Alberti presenciará apenas de relance, mas que Leonardo vivenciará em toda a sua dimensão paradigmática. Bracciolini, ilustre vulto dos *studia humanitatis*, é claro no tom encomiástico, mas sobretudo na denuncia de uma clara

[81] "(…) o Sol ocupa o centro do Universo, o que nos é ensinado pelo princípio que preside à ordem em que todos os corpos ocupam os seus lugares respectivos e pela harmonia de todo o Universo, **desde que observemos os factos com os olhos bem abertos, como se costuma dizer**" (Copérnico, 1996, p. 46, grifo nosso).

libertação do reino peninsular das amarras restritas de uma *Rinascita* do mundo clássico. Na sua óptica, os feitos admiráveis da aventura marítima Portuguesa, regeneravam a velha Europa pelo carácter inovador que promoviam, tanto de um ponto de vista científico como vivencial, "(…) fora do alcance do ano e do sol, para **onde ninguém antes desvendara o caminho**" (Sousa, 1994, p. 21; Costa, 2014, p. 60, grifo nosso). Compreende-se assim claramente, que a insaciabilidade pelo conhecimento denotada por Kenneth Clark em Leonardo, constitui na realidade uma divisa transgeracional e transeuropeia, que encontrou no desconhecido o seu desafio particular. Com efeito, basta recordar a primeira das cinco razões que Gomes Eanes de Zurara atribui ao Infante D. Henrique para mandar buscar as terras de Guiné, para compreender a procedência desta inefável adição, "(…) porque o dito senhor quis (…) saber a verdade (…)" (Zurara, 1973, p. 44). Para Kuhn, este período de viagens e explorações, cinquenta anos antes do nascimento de Copérnico, representam inequivocamente o nexo causal das futuras transformações ontológicas na relação do homem com o cosmos[82]. O gradual sucesso das viagens empreendidas pelos Portugueses, induziram sistematicamente a necessidade de obter melhores mapas e técnicas de navegação, e estas, encontravam-se em estrita concordância com um gradual e amplo conhecimento dos céus[83] (Kuhn T. , 2017, p. 141).

Todos estes acontecimentos, claramente encadeados numa espiral de causa-efeito assomada fundamentalmente em torno do ano de nascimento de Leonardo, tornam-se relevantes para o advento de uma idade moderna, precipitando na continuidade a revolução científica. A melhor forma de caracterizar esta aparente insaciabilidade pelo conhecimento, só pode ser caracterizada através da mesma obsessiva denotação visuo-racional do mundo, que longe de constituir uma singularidade, encontra plena contextualização numa filosofia crítica. Regiomontanus, Pico della Mirandola, Copérnico, Bracciolini entre muitos outros, caracterizam assim essa viragem de século com a aposição clara de verbos onde anteriormente imperava exclusivamente uma adjectivação teológica. Essa transformação será responsável pela integração num léxico pluridisciplinar de novas dimensões epistémicas: encontrar a verdade; indagar a razão;

[82] "A exploração ajudou, portanto, a criar a necessidade de bons astrónomos europeus, e, assim sendo, mudou-se parcialmente a atitude deles em relação a esse campo" (Kuhn T. , 2017, p. 141).

[83] Com efeito, o próprio Copérnico no seu *De Revolutionibus*, invoca a notoriedade epistémica das navegações Portuguesas no decorrer do seu axioma *Como a Terra, com Água sobre ela, forma uma esfera.* Ao invocar as «descobertas modernas», cuja relevância permitiria o conhecimento de que a terra seria habitada numa longitude muito maior, Copérnico integra o experimentalismo da expansão marítima Portuguesa nesse vasto rasgo ontológico capaz de viabilizar a revolução Copernicana (Kuhn T. , 2017, pp. 163 - 164).

observar os factos; desvendar o caminho. Todas sem excepção, constituem a estrutura seminal e crítica responsável pela designada "Revolução Copernicana" em toda a sua dimensão Kantiana, i.e., enquanto problemática subjacente à dependência sujeito/objecto, e a inversão pelo princípio de submissão do objecto ao sujeito que a idade moderna veio instalar[84] (Cassirer, 2009, p. 20). Thomas Kuhn entende a Revolução Copernicana enquanto combinação de ciência com história intelectual, numa sucessão gradativa de causas, dados e conceitos de amplo espectro, cuja relevância sempre demonstrou uma clara independência para com a objectividade especifica da astronomia. Todo o conjunto de crenças não-astronómicas paralelas, assim como, os conceitos científicos, constituem para o autor, ideias claramente abduzidas a um comum campo que a «história intelectual» enforma [85] (Kuhn T. , 2017, p. 8). Esta perspectiva, em combinação com a visualização proposta na tabela cronológica dois [**Tabela 2**], revela uma importante conclusão. Com efeito, depreende-se que o rasgo ontológico advindo da revolução Vitruviana decorrida entre os anos de 1416, data da redescoberta do texto, e o ano de 1499, data da finalização do *Tratatto* de Leonardo, consolida definitivamente todas as transformações epistémicas decorridas nesse vasto lapso temporal. A agregação ocorrida entre homens de ciência e artesãos no decorrer deste período, constitui, de facto, o potenciador da futura revolução Copernicana, iniciada a partir da edição do *Epítome do Almagesto* de Regiomontanus, em 1496. A cumplicidade entre este mundo da ciência e o mundo da artesania e da arte, encontra-se, de facto, escrito nas entrelinhas de uma história que importa desvelar. Um caso sintomático dessa relação, liga Regiomontanus, Paolo Toscanelli, Filippo Brunelleschi e Alberti, numa teia epistémica que tarda a afirmar-se historicamente. Brunelleschi, futuro mentor de pintores como Masaccio, não obstante a sua classificação enquanto "homem sem letras", aprenderá matemática e geometria com Paolo Toscanelli[86]. Toscanelli, por seu lado, amigo de Regiomontanus, mas também de Alberti

[84] Com efeito, para Gilles Deleuze, o princípio legislador e a faculdade de conhecer que a revolução Copernicana instala no ser, confere-lhe um empoderamento súbito. Esta submissão da natureza ao conhecimento do homem, constitui um claro momento de eversão da tradicional relação epistémica com a natureza, "o sábio definia-se de uma certa forma pelas suas próprias submissões, de uma outra forma pelo seu acordo «final» com a natureza". A oposição de uma filosofia crítica a esta submissão, institui segundo Kant, o homem enquanto legislador da natureza, i.e., analisando, estruturando e edificando as leis do seu funcionamento (Deleuze, 2009, pp. 22 - 23).

[85] Também Ernst Cassirer, conforme se observará, estabelece uma leitura equivalente da fundamentação Kantiana em torno da revolução Copernicana: "Na sua concepção e interpretação idealistas, o ser da matemática e das ciências naturais não esgota toda a realidade, uma vez que ele está longe de abarcar toda a actividade e espontaneidade do espírito humano" (Cassirer, 2009, p. 20).

[86] O relato Vasariano é peremptório a este respeito: "One evening Messer Paolo dal Pozzo Toscanelli returned from his work and happened to be in his garden having supper with some of his friends, and he invited Filippo to join them. Having listened to him discussing the mathematical sciences, Filippo struck

e Brunelleschi, e amplamente versado em matemática, óptica, astrologia, navegação, horologia, etc., constituir-se-á enquanto lídimo elo interdisciplinar entre matemáticos, astrónomos, navegadores e artistas[87] (Rossi P. , 1989, p. 35). Com efeito, as relações entre todos encontram-se amplamente documentadas, ilustrando as virtudes de uma extensa rede de *amicizia* e o estabelecimento efectivo da interdisciplinaridade das *Trading zones* [88]. De facto, o sincretismo entre a história intelectual, artística e científica, postulada por Kuhn, encontra aqui a sua fundamentação basilar. A revolução instituída por Copérnico, encontra-se contextualizada num vasto repertório de observações, medições e experimentações, que terão o seu exórdio na revolução Vitruviana. De facto, a integração experimental de instrumentos de exemplificação, medição e orientação, cuja utilidade decorre dos ensaios perspécticos de Brunelleschi entre 1413 e 1416, da instrumentação topográfica descrita por Alberti no seu *Elementa Picturae* de 1436, ou da heteróclita proliferação de instrumentos de navegação - constituirá o plano fundeiro da futura teoria Copernicana[89]. Caberá, portanto, a esta justaposição entre matemática, geometria e uma capacitação gradual de artífices, construtores de instrumentos científicos e artistas, o advento desse rasgo ontológico que a revolução Copernicana representou, e cujo corolário, deriva directamente da revolução Vitruviana e da paradigmática reconversão epistémica por si instituída. Será este o único enquadramento prévio capaz de explicar a singular paridade com o seu tempo que Leonardo efectivamente manifesta.

up such a friendship with Paolo, that he learned geometry from him. And although Filippo was not a learned man, he was able to argue everything so well from his own practice and experience that he confounded Paolo on many occasions" (Vasari, 2008, p. 114).

[87] Dever-se-á invocar ainda a incontornável ligação às navegações Portuguesas, através da famosa carta de Toscanelli ao cónego Lisboeta Fernando Martins, onde são reveladas as diligências junto de D. João II em torno da navegação "sempre em direcção ao poente". *Vide* página 506 (Garcia J. M., 2015, p. 44).

[88] O encontro entre Toscanelli e Regiomontanus, terá decorrido na villa do Cardeal Basilios Bessarion em Roma, de quem terá surgido o convite a Regiomontanus para a sua viagem a Itália em 1461. Além do mais, também Alberti, membro da cúria papal desde 1420, seria frequentador da villa Bessarion. Não obstante o facto de não existirem quaisquer provas documentais de um encontro entre ambos, inúmeras evidencias revelam a sua plausibilidade, caso da carta de 1464, endereçada a Bianchini, onde Regiomontanus elogia a precisão das observações levadas a cabo por Toscanelli e Alberti (Feldhay & Ragep, 2017, p. 133).

[89] Com efeito, o *Epitome Astronomiae Copernicanae* [Epítome da Astronomia de Copérnico], publicado entre 1615 e 1620 por Johanes Kepler [1571 – 1630], "o homem que fez o sistema de Copérnico funcionar" fundamentar-se-á na acuidade crescente das observações levadas a cabo por Tycho Brahe [1546 – 1601], e estas dependerão directamente do surgimento de nova e mais sofisticada instrumentação científica (Kuhn T. , 2017, p. 147).

2.6.1. Entre o *Doctus Artifex* e o *Uomo Universale*

Observou-se no capítulo anterior, como a instauração de um renovado relacionamento com o cosmos, terá sido responsável pela integração de uma nova semiologia lexical, cujas inauditas dimensões epistémicas, importa reter uma vez mais: encontrar a verdade; indagar a razão; observar os factos; desvendar o caminho. Em Leonardo, todos os verbos convocados por esta súbita insubmissão crítica, encontram o seu reduto seminal no olhar, substancialmente racional, crítico e legislador. O olhar, genuína quinta-essência da humanidade, encontra-se caracterizado no seu *Trattato della Pittura* com o mais elegíaco encómio: "El ojo, que la belleza del universo a los contempladores refleja, es de tanta excelencia que, quien consiente en su perdida, se priva de la representación de todas las obras de la naturaleza, cuya visión al alma consuela en su humana cárcel; por gracia de los ojos, esa alma se representa todas las dispares cosas de la naturaleza" (Vinci, 1986, p. 45). Será, portanto, através do olhar, que Leonardo relaciona, legisla e ordena a natureza[90], submetida e apreendida desde o mais universal sentido à mais ínfima das partículas: "Descrever como se formam e se desfazem as nuvens, o que faz com que o vapor se eleve das águas para o ar, o que causa as neblinas e torna o ar espesso, e por que razão este parece mais ou menos azul segundo as ocasiões (…)" (Nicholl, 2004, p. 25).

Leonardo nasce, portanto, integrado num contexto de absoluta reforma ontológica, período de transição por excelência, em que a natureza e os espíritos irrequietos se enleiam numa espiral inteligível e irrefreável. De facto, o ano de nascimento de Leonardo, constitui-se desta forma, enquanto momento de charneira e de total reconfiguração das diversas dinâmicas ontológicas e epistémicas medievas: seja no epílogo do acriticismo face aos autores clássicos; no primado da observação directa da natureza; na demanda antidogmática da verdade; na progressiva matematização do mundo; na eversão da dessemelhança estatutária entre eruditos/humanistas/cientistas e artesão e artistas, ou no advento editorial de larga escala de uma tradição tratadística como meio de afirmação intelectiva. A conjugação de todos estes factores, viabilizam em Leonardo a personificação do paradigma ilusório de um novo tempo e de um novo homem, constituindo, de facto, para o imaginário historiográfico póstero o evidente paroxismo

[90] Ernst Cassirer caracteriza esta capacidade inquisidora de Leonardo, enquanto descobridor das formas da natureza, como sendo símile ao papel do cientista, descobridor de factos ou leis naturais: "Leonardo da Vinci falou do propósito da pintura e escultura pelas palavras: «*sapere vedere*». Segundo ele, o pintor e o escultor são os grandes mestres no reino do mundo visível. Pois a consciência das puras formas das coisas não é, de modo algum, um dom instintivo, um dom da natureza" (Cassirer, 1995, p. 127).

dessa dúplice conjunção entre artista e homem de ciência, aspecto não concretizado plenamente por Alberti, Ghiberti ou Brunelleschi. Esta dinâmica aparentemente súbita que Leonardo incorpora, será, no entanto, não disruptiva, mas sim progressiva, devendo ser compreendida no quadro lógico de uma sucessão de aperfeiçoamento transgeracional. Na verdade, as dinâmicas sociais, quando inseridas num continuum cronológico, ocultam por vezes as transformações de paradigma que enformam os grandes progressos ontológicos da história. Com efeito, o mundo que recebe Leonardo, na continuidade de uma longa linha progressista, é já um mundo transformado e em vias de profunda reconfiguração política, social, económica, tecnológica, vivencial, e sobretudo, científica, aspecto este, que fundamenta, estabelece e intensifica o aparente e ilusório abismo historicista estabelecido entre Leonardo e Alberti.

De facto, o seu mestre, Andrea del Verrocchio (1434/1437 – 1488), ourives de formação e nascido provavelmente em 1435, precisamente no ano de publicação do *De Pictura* de Alberti, constitui já o evidente epígono face à geração de artistas, teóricos e operativos precedente. Com efeito, aquando da entrada do jovem aprendiz Leonardo na sua *bottega* por volta de 1466, este experimentava os seus primeiros êxitos[91], mas praticamente todos os entusiásticos mestres envolvidos na recepção e experimentação da perspectiva e dos primeiros ensaios com a óptica setentrional, estavam já mortos ou inactivos: Fra Angélico morreu em 1455; Andrea del Castagno em 1457; Domenico Veneziano em 1461; Donatello morrerá precisamente nesse ano de 1466; Fra Filippo Lippi morrerá em 1469; e Paolo Uccello, afirmará em 1469 na sua declaração de rendimentos «Estou velho, enfermo e desempregado» (Nicholl, 2004, p. 92) [**Tabela 3**].

Efectivamente, tanto a manifestação artística como a fortuna epistémica em que Verrocchio se formou, revela já essa nova dimensão de artista erudito, manifestando na sua prática os sinais evidentes da conjugação Vitruviana entre *Fabrica* e *Ratiocinatio*, que as gerações sequentes tão bem souberam integrar. Verrocchio manifesta de forma exemplar, todos os sinais epistémicos e artesanais de uma ciência compósita e vernacular em franco desenvolvimento, e a sua *bottega*, polissémica e multidisciplinar, demonstra ser detentora de todos os traços que caracterizam uma clássica *Trading Zone* (Smith, 2004, p. 8; Long P. O., 2011, pp. 94 - 126). Com efeito, fazendo fé no maneirista Vasari, que, conforme observado no relato da vida de Paolo Uccello, entendia no cientificismo

[91] Em 1467, Verrocchio estaria em fase de conclusão dos trabalhos no túmulo de Cosme de Médicis, na Igreja Medici de San Lorenzo, e prestes a iniciar o grupo escultórico em bronze, *Cristo e São Tomé*, para um dos nichos exteriores de Orsanmichele (Nicholl, 2004, p. 95).

exacerbado dos seus antecessores um excesso a evitar - Verrocchio seria detentor de qualidades intelectivas ímpares. Nas suas *Vite,* descreve o poliédrico talento do artista, mais enquanto fruto de uma erudição acentuada do que oriundo de uma matriz natural: "*Andrea del Verrocchio, a Florentine, was in his time a gold-smith, master of perspective, sculptor, woodcarver, painter, and musician. To tell the truth, he had rather hard and crude style in both sculpture and painting, as if he had acquired it after endless study rather than because of any natural gift or aptitude*" (Vasari, 2008, p. 232). Intui-se pelas suas palavras, o elevado ambiente de intelecção que deveria manifestar-se na *bottega* do mestre, onde seriam conjugados conhecimentos de matemática, de geometria e perspectiva, com o labor da *práxis* artística e musical. Anexando a esta caracterização o que se sabe através do inventário de objectos que Verrocchio mandou lavrar pouco tempo antes de morrer em 1488, intui-se claramente a presença dessa já aludida e inequívoca *Trading Zone*. Para além dos objectos espectáveis numa *bottega* renascentista, encontram-se alguns elementos que permitem aferir o elevado grau de erudição que pairava no ambiente oficinal do mestre: «(…) um modelo de cúpula (da catedral), um magnifico alaúde, uma Bíblia em vernáculo, um exemplar das *Cento novelle*, um *Moscino* impresso, os *Trionfi* de Petrarca, as *Pistole* de Ovídio (…) uma esfera (…) cinco moldes para o fabrico de balas de canhão» (Nicholl, 2004, p. 97). A esta galáxia de elementos heteróclitos, tão característicos da cultura material da época, dever-se-á certamente acrescentar toda uma estrutura de conhecimento imaterial que se terá sobreposto no decorrer do século XV aos tradicionais receituários medievos. Esta estrutura corresponde claramente à introdução no espectro oficinal florentino da técnica do óleo flamenga e de um domínio pictórico integral, óptico e realista. Será com esta percepção em mente, que Ernst Gombrich na obra *O Legado de Apeles* caracteriza a formação do jovem Leonardo durante a década de sessenta do século XV num espaço polissémico onde já se conjugam estilemas e praxiemas oriundos de distintas escolas teóricas e conceptuais e onde um sentido de pesquisa, sincretismo e independência dominava:

> Ya en la época de su aprendizaje con Verrocchio, los logros de los neerlandeses habían cruzado los Alpes. Del mismo modo que Dierk Bouts había aplicado hacia 1464 la invención florentina de la perspectiva central en su representación de la Ultima Cena, la representación de los toques de luz, del brillo y del fulgor se habían convertido en un truco profesional en los talleres de los maestros toscanos más sofisticados. No obstante, las dos escuelas principales de la pintura europea no perdieron nunca su identidad (Gombrich E. H., 1985a, p. 76).

O amplo espectro teórico em voga nas oficinas Florentinas e Neerlandesas, encontrava-se já neste período, totalmente diferenciado do enunciado receituarista prescrito por Cennino Cennini. A partir de meados do século XV, já pouco ou nada subsistia dessa

atávica tradição dos receituários medievos que preconizavam um sistema simbólico de edificação imagética ao invés de uma observação directa da natureza efectuada *«com os olhos bem abertos»*. Por volta de 1466, ano de admissão do jovem Leonardo na oficina de Andrea dell Verrochio, sabe-se que Dieric Bouts[92], a norte, havia já integrado na sua *Ceia* o sistema Florentino da *perspectiva artificialis* [**Fig. 89**, **Fig. 90**], tardando, no entanto, a incorporação integral dos fundamentos veristas da *mimésis* flamenga na pintura italiana. Um dos casos mais notórios, manifesta-se na obra de Paolo Uccello, ocupado exclusivamente com os rigores geométricos e matemáticos que a implementação da perspectiva obrigava, e que em 1465, recorria ainda a fórmulas convencionais de emulação textural e lumínica das superfícies [**Fig. 136**, **Fig. 137, Fig. 138**]. Será necessário, de facto, cerca de uma década para em 1475, Antonello da Messina, a escassos quatro anos da sua morte, concertar nessa obra de antologia que é o *S. Jerónimo no seu Estúdio* [**Fig. 170**], a absoluta fusão dos fundamentos perspécticos com a *mimésis* neerlandesa. Observa-se, portanto, que entre 1466 e 1475, anos de formação de Leonardo na oficina de Verrocchio, se reescreveria a história da pintura europeia, reafirmando substancialmente a afirmação plena desse novo praxiema compósito e transeuropeu, cuja notoriedade e persistência subsistiria praticamente até aos alvores do século XX. Um exemplo claro desta nova bandeira transgeracional plenamente integrada no espectro oficinal florentino a partir da década de setenta, encontra-se patente na aposição clara de elementos simbólicos representativos desses novos estilemas cientificados. Leonardo, inscrito em 1472 com apenas vinte anos de idade na *Compagnia di San Luca*, pintará, escassos três anos depois, uma das suas primeiras obras integralmente autónomas, *A Anunciação* dos Uffizzi [**Fig. 195**], onde manifestamente já se encontram presentes todos os elementos estruturais que as vanguardas em voga nas oficinas europeias começavam a evidenciar. Não obstante o evidente erro perspéctico que a inserção do leitoril no primeiro plano manifestamente denota, paralelamente ao rigor geométrico que o lançamento quase forçado das ortogonais parietais em direcção ao ponto de fuga central sugerem[93], todo um universo fundamentado na observação e representação mimética da natureza infere já uma clara analogia com a óptica neerlandesa. Uma observação directa do mundo floral

[92] No entanto, e conforme se verá adiante, em 1452 Petrus Christus irá pintar uma *Anunciação* correctamente formulada do ponto de vista perspéctico [**Fig. 82**].

[93] Solução ligeiramente forçada que recorda o lançamento perspéctico que Paolo Uccello representou na sua *Batalha de San Romano (Niccolò Mauruzi da Tolentino)* [**Fig. 136**], com as lanças caídas por terra denunciando a demarcação forçada das ortogonais. Este aspecto, mais do que uma necessidade impreterível da composição, representa muito mais uma afirmação de uma forma simbólica de vanguarda.

que Leonardo reproduz com tanto afinco e detalhe aos pés do anjo Gabriel, invoca a memória impressiva da *Adoração do Cordeiro Místico* [**Fig. 23**] do painel central do registo inferior do retábulo de Gent, onde Van Eyck dedicou o mesmo *Hostinato Rigore* à representação ínfima de cada erva e de cada flor.

Paralelamente a esta progressiva e lenta integração cientificista a que a *práxis* da *Scientia Pictórica* obrigava, de entre as pósteras gerações, ninguém prestará maior tributo teórico ao *De Pictura* de Alberti e aos *Comentarii* de Ghiberti, do que Leonardo da Vinci, contribuindo indefectivelmente para uma absoluta elevação da arte à categoria de ciência multidisciplinar. Esta constatação é liminarmente confirmada nos primeiros cadernos do Codex Urbinas (Urb. 1ª, 1b) onde Leonardo caracteriza pela primeira vez a sua teoria da arte enquanto lídima *Ciência da Pintura*: "*La ciência de la pintura comprende todos los colores de la superfície y las figuras de los cuerpos que com ellos se revisten, y su proximidad y lejanía, según proporción entre las diversas disminuciones y las diversas distancias. Esta ciencia es madre de la perspectiva, esto es, de la ciência de las líneas de visión* (…)" (Vinci, 1986, p. 34). Este aforismo ilustra cabalmente a profunda transformação de paradigma entretanto ocorrida. Com efeito, a mais radical das transformações epistémicas estava já implementada no espectro oficinal florentino, sendo que, mais do que novos padrões estéticos, técnicos ou filosóficos, o artista do *Cinquecento*, via operar-se uma transmutação de mentalidades que Regiomontanus já havia anunciado – a conversão de uma mente puramente devocional numa mente preeminentemente racional. Com efeito, basta uma leitura atenta ao axioma de Leonardo, para compreender que este infere, de facto, uma segunda natureza nesta recém-criada «ciência». Na verdade, Leonardo designa aqui a ciência da pintura, como disciplina compósita, ou seja, fruto da concatenação intelectiva de todas as cores da superfície e das figuras dos corpos que com elas se revestem [óptica flamenga]; com a percepção de proximidade ou afastamento, segundo a proporção entre as diversas diminuições e as diversas distâncias [perspectiva italiana]. Este modelo teórico corresponde essencialmente à coeva obsessão de analisar e desmontar a dinâmica do observável, distante, portante, da visão conceptual e heurística que imperava sobre o receituário tradicional. O cientificismo pictórico, irá assim edificar um programa ideológico capaz de refutar determinantemente toda e qualquer intervenção pictórica fortuita e ocasional, de resto, à semelhança daquela que era prescrita por Cennino Cennini, e que, apesar de obsoleta, alguns artistas ainda continuavam a emular. Um exemplo claro desse confronto

geracional ou ideológico, está presente numa critica que Leonardo estabelece acerca dos métodos empregues por um companheiro de formação na *bottega* de mestre Verrocchio, Sandro Botticelli (1445 – 1510):

> Celui qui n'aime pas également tout ce qui appartient à la peinture n'est pas universel. Si par exemple le paysage ne l'attire pas, il dira que c'est une chose simple et facile à comprendre; ainsi notre Botticelli disait que c'était une étude vaine, car il suffisait de jeter une éponge imbibée de diverses couleurs sur un mur pour qu'elle y laisse une tache où l'on pouvait voir un beau paysage. Il est bien vrai qu'on peut voir dans une telle tache différents compositions de choses que l'on veut y chercher, têtes humaines, animaux divers, batailles, écueils, mers, nuages, bois, etc. ; c'est comme le son des cloches, dans lequel tu peux entendre ce que tu veux. Mais, bien que ces taches te fournissant l'invention, elles ne t'enseignent à achever aucun détail" (Vinci, 1987, p. 157).

Pressente-se nesta crítica velada, muito mais do que aparentemente revela; para Leonardo, o método mecânico que a esponja embebida em cores promete, mais do que o domínio racional sobre a natureza que advoga, representa um mero simulacro, uma artificialidade, um pleno idealismo fundamentado sobre o acaso e o espirito, e não sobre a realidade. Apesar da formação comum, os artistas divergem no método e na ideologia que lançam ao universo visível. Para Botticelli, a observação metódica da natureza, ou a reprodução mimética e integral de uma paisagem, manifestamente representa um esforço desnecessário, um estudo em vão. Pressente-se ainda aqui alguns resquícios de *I Primi Lumi* da pintura italiana, de um Giotto di Bondone ou de um Duccio dai Buoninsegna, cujas rudimentares paisagens, mais que representações fiéis do real, representavam os primeiros ensaios idealísticos de um proto espaço pictórico (Panofsky, 1981, pp. 166 - 177). Leonardo, por seu lado, reivindica a integralidade paisagística, incorporado de resto, na tradição inequívoca da escola flamenga. Poder-se-á concluir que esta dúbia visão do papel indagador do artista enquanto intérprete e rival da natureza, constituindo matéria de ampla manifestação, encontrava-se, porém, adstrita a alguns espíritos de pendor mais cartesiano.

Toda a ampla revolução operada desde a redescoberta do *De Architectura* Vitruviano em 1416, repercutida na edição do *De Pictura* em 1435 e complementada com o profundo confronto da objectividade pictórica flamenga, irá assim operar uma transformação paradigmática nas estruturas operativas ao longo de todo o século XV. Terá decorrido, sobretudo, de uma sequência processual com maior ou menor impacto nas gerações sucessivas, atingindo o ponto crítico de não-retorno a partir da segunda metade do século, precisamente com a geração de Leonardo. Para se compreender o modo como a disseminação destas novas epistemologias científico/artesanais gradualmente transformaram o panorama sociocognitivo das oficinas de pintura europeias em meados

do século XV, importa recorrer novamente ao exercício de *imaginerie* cronológica e historiográfica empregue no capítulo antecedente. Tome-se, portanto, como objecto diagramático das transformações decorridas até meados do século XV, a cronologia comparativa do advento da óptica e da perspectiva [**Tabela 3**] de forma a discernir o efeito causal deste eventos na reconfiguração do paradigma da ciência da arte. Ao definir no eixo horizontal um intervalo cronológico decorrido entre 1350 e 1550 com os principais eventos e publicações determinantes para o advento da *Scientia Pictórica,* e no eixo vertical o período de vida dos principais intervenientes, o sistema de coordenadas daí decorrente permite, de facto, inferir imageticamente muitas das conclusões atrás aludidas. Com efeito, o gráfico de barras horizontais, ilustra cabalmente o modo como Leonardo da Vinci, constitui, de facto, o ápice de um longo processo de maturação científica, decorrente do sincretismo processual que as oficinas de pintura europeias vinham a manifestar desde o último quartel do século XIV, senão observe-se. O eixo vertical encontra-se cingido por dois nomes que na sua essência, representam o prólogo e o epílogo de uma lenta reconfiguração, e sobretudo, de uma impressiva mescla sincrética dos praxiemas em voga nas oficinas europeias dentro do intervalo cronológico designado, i.e., Cennino Cennini e Albrecht Dürer. Entre os dois, uma longa sucessão de quinze artistas, maioritariamente italianos e cujo maior ou menor impacto nas transformações ocorridas os tornam incontornáveis para este cômputo. Confirma-se assim, a forma como Cennino, em comparação com alguns artistas contemporâneos como Brunelleschi e Ghiberti, se mostrou particularmente imune e impermeável aos novos fenómenos epistémicos de vanguarda entretanto surgidos. Na verdade, confirmando algumas conclusões atrás referidas, observa-se claramente como o seu *Libro dell'Arte* se mostra particularmente anacrónico face às gerações subsequentes, cuja receptividade se filia exclusivamente no advento da perspectiva. De facto, à excepção de Brunelleschi, Ghiberti e Donatello, e ainda que residualmente Fra Angélico, todos os restantes artistas a partir de Paolo Uccello, nascem já em pleno período de sortilégio perspéctico, e plenamente integrados por esse eixo paradigmático que constitui a divulgação a partir de 1416 do *De Architectura* de Vitrúvio. Constata-se que toda a geração nascida entre 1395 e 1404, nomeadamente entre Fra Angélico e Alberti, terão recepcionado a obra entre os vinte e os trinta anos, período particularmente fecundo e produtivo e cujo impacto é facilmente aferível através das obras coetâneas, quer visuais quer teóricas. Observam-se de resto, cinco elementos paralelos cuja relevância se manifesta particularmente visível e que constituem de facto o eixo a partir do qual, todas as subsequentes transformações

decorrerão. Com efeito, entre o já aludido ano de 1416 e o ano de 1447, data da edição dos *Commentarii* de Ghiberti, decorrem três eventos cujo impacto futuro será profundo e irreversível: a execução da *Trindade* de Masaccio entre 1426 e 1428; a execução do Altar de Gent por Jan Van Eyck em 1432; e a publicação em 1435 e 1436 do *De Pictura* de Leon Battista Alberti. Estes são os três eventos centrais, cuja ocorrência abrange simultaneamente as duas gerações consecutivas, e que forjaram, com efeito, a base estrutural da futura *Scientia Pictórica*. É um facto que a sua inegável vanguarda antecede claramente os dois eventos que tradicionalmente balizam a ocorrência da idade moderna, ou seja, a queda de Constantinopla e a publicação da Bíblia de Gutenberg. Este aspecto não invalida a sua relevância paradigmática, como de resto claramente se referiu, mas isola e manifesta o caracter liberal das transformações epistémicas ocorridas na prática pictórica da primeira metade do século XV, independentemente das ocorrências históricas pósteras, que apenas terão contribuído para substanciar estes fenómenos, nunca para os validar.

Será, com efeito, nessa escassa década que separa a *Trindade* de Masaccio do *De Pictura* de Alberti, contendo de permeio esse arquétipo da idade moderna que é o Altar de Gent, que serão forjados todos os elementos estruturais de uma pintura compósita e de cariz cientificante. De facto, toda a estrutura seminal analisada entre a *Anunciação* de Petrus Christus, a *Ceia* de Dieric Bouts e o *S. Jerónimo* de Antonello da Messina, de 1475, constitui um tributo directo a uma assimilação integralmente manifestada a partir da década de sessenta pelos diversos extratos oficinais tanto do Norte como do Sul da Europa, e reafirmado pelas novas gerações. O gráfico demonstra cabalmente a ocorrência dessa súbita capacitação no decorrer de cerca de três décadas, sendo que os elementos geracionais mais novos, ou da geração subsequente, já dominam e manifestam claramente os novos praxiemas geométricos e ópticos em voga. De facto, ao saltar mais uma geração até ao advento do *Trattato* de Leonardo, redigido entre 1492 e 1499, rapidamente se intui o carácter assimilativo que o mesmo detém, constituindo-se enquanto epítome de todas as transformações, avanços, contributos ou sínteses operadas pelas duas gerações anteriores. De resto, o gráfico proporciona uma percepção bastante acurada dos diversos lapsos evolutivos e geracionais, decorridos impreterivelmente em intervalos de cerca de 20 a 30 anos. Com efeito, decorrerão cerca de duas décadas entre os primeiros ensaios de Brunelleschi e a edição do *De Pictura;* cerca de três décadas entre a descoberta do *De Architectura* e os *Comentarii* de Ghiberti; outras três décadas entre a conclusão do Altar

de Gent e a *Ceia* de Bouts; cerca de três décadas entre os *Comentarii* e o *Prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca; mais três décadas entre a obra de Bouts e o *Trattato* de Leonardo; cerca de vinte e cinco anos entre o tratado de Leonardo e o *Underweysung* de Dürer e o *Cortegiano* de Baldassare Castiglione. De facto, se a longa faixa verde correspondente à redacção do *Trattato* de Leonardo, configura uma integralidade teórica e experimental de todos os ensaios e proposições prévias - a edição do *Underweysung* de 1525 corresponderá à síntese processual desse longo transcurso, e à sua plena afirmação transeuropeia.

Esta perspectiva visual dos diversos eventos ocorridos ao longo do século XV, permite uma outra inferência relevante. De facto, quando analisados os principais *timemarks* já aludidos, é possível sobrepor a esta cronologia evolutiva, a transposição tipológica ocorrida entre o *Artifex*, o *Doctus Artifex Polytechnes* e o paradigmático *Uomo Universale* [**Tabela 4**]. Um longo transcurso cronológico, oriundo desde a baixa idade média, culminará em 1416 com a redescoberta e divulgação do *De Architecura* de Vitrúvio. Esse longo intervalo designa o *Reino do Artifex*, berço natural de toda uma geração, que encontrará nos fundamentos Vitruvianos da *Fabrica* e do *Ratiocinatio*, a razão necessária para erigir a sua nova realidade epistémica - o *Reino do Doctus Artifex ou Polytechnes*. A única excepção no gráfico cronológico a esta renovação estatutária, será com efeito Cennino Cennini, que apesar de comungar geracionalmente com os seus pares sequentes, não os acompanhará na reconversão epistémica em curso. Será neste intervalo que toda a fundamentação teórica dos novos praxiemas decorrentes da implantação da *Scientia Pictórica*, assumirão especial relevo na tessitura formal da educação, estatuto, formação e afirmação de todas as gerações envolvidas na sua génese e desenvolvimento. O terceiro momento deste desenvolvimento processual, decorrerá como consequência indirecta do *Trattato* de Leonardo, culminando numa manifesta polimatia de cariz universalizante, demarcando definitivamente o advento do reino do *Uomo Universale.* Compreende-se, portanto, no cerne desse lapso de setenta e seis anos, transcorridos entre a divulgação de Vitrúvio de 1416 e a redacção do *Trattato* em 1492, o motor efectivo de todas as mutações ontológicas capazes de converter artesãos em eruditos, anagogismo em observância óptica do mundo, e arte em ciência.

Será fundamentalmente nesta díade perceptiva do fenómeno natural, que se fundamentarão os paralelos edificantes do pintor/cientista/cortesão enquanto interprete/manipulador da *«machina do mundo»*. Para se compreender plenamente o

modo como esta dimensão estrutural se operou a partir da sobreposição entre arte e ciência, alterando assim de forma definitiva o papel estatutário do artista, dever-se-á transcorrer até aos limites cronológicos do gráfico e regressar de novo a Baldassare Castiglione. Com efeito, no seu *Il Cortegiano,* escrito entre 1513 e 1524 e publicado em 1528 [**Tabela 3** e **Tabela 4**], a dimensão ontológica do artista havia transposto já o limiar das *Bottegas* e dos círculos humanistas e eruditos, tendo inclusive operado uma evidente sobreposição com as elites áulicas que povoavam as diversas cortes do século XVI. O resultado futuro desta dinâmica instrutória encontrar-se-á cumprido por essa espécie de súmula programática do novo Cortesão, contendo os preceitos estéticos, morais, filosóficos, políticos e artísticos que ao legítimo e genuíno homem das cortes humanistas caberia deter (Martindale, 1972, p. 103). Merece sobretudo destaque a prevalência que Baldassare atribui à formação artística como complemento unificador desta mesma cultura humanista. Este aspecto reveste-se de uma notória importância por inaugurar no espectro das classes mais elevadas da aristocracia e de uma burguesia esclarecida, o desejo de domínio e compreensão de uma arte, outrora caracterizada como mecânica, motivo do habitual cotejo desfavorável que a mesma mereceria, e habitualmente classificada ao lado de mesteres pouco ou nada edificantes. Esta dialéctica inovadora é precisamente alvo de ensaio por parte de Baldassare e do seu interlocutor:

> Alors le Comte dit: «Avant que nous n'entrions dans ce propos, je veux parler d'une autre chose, qui, parce que je la juge de grande importance, ne doit, à mon avis, être négligée par notre Courtisan en aucune façon : c'est de savoir dessiner et d'avoir connaissance de l'art propre de la peinture. Et ne vous étonnez pas si je désire qu'il pratique cet art, qui aujourd'hui peut paraître mécanique et peu convenable à un gentilhomme; car je me souviens avoir lu que les anciens, et surtout dans toute la Grèce, voulaient que les enfants nobles s'adornassent dans les écoles à l'art de peindre, comme à une chose honnête et nécessaire. La peinture fut admise au premier degré des arts libéraux, et ensuite il rut défendu par édit public qu'on l'enseignât aux esclaves (...) (Castiglione, 1991, p. 92).

O exemplo de um passado mítico serve aqui o presente que se deseja mitificador; Alexandre Magno e Apeles são invocados na fórmula elegíaca de uma arte de homens livres, em cuja aprendizagem e formação desde tenra infância se perfilavam o desenho e a pintura. Mas o que sobressai deste encómio, é que o novo arquétipo do Cortesão, resulta fundamentalmente da súmula composta pelo Marquês de Mântua e Brunelleschi nesse legado inaugural que Alberti havia já encetado. A *Trading Zone* notória e em pleno funcionamento que Castiglione caracteriza na sua Corte e no seu Cortesão, são resultado claro dessa fusão que o *De Pictura,* enquanto objecto textual polissémico havia já instituído um século antes. Castiglione segue o modelo de Alberti, mas sobretudo, de Ghiberti e de Leonardo. Manifesta, de resto, o lapso geracional que o separa dessa

primeira leva de artistas e teóricos, elencando aqueles que considera lidimamente, como os legítimos representantes da sua geração, dotados já de um «moderno» sortilégio, a individualidade de estilo: *"Vous voyez qu'en peinture Léonard de Vinci, Mantegna, Raphaël, Michel-Ange, Giorgio da Castelfranco, sont très excellents, et néanmoins ils sont tous différents entre eux dans leur façon de peindre (…)"* (Castiglione, 1991, p. 73). Castiglione, nesta sua espécie de súmula elegíaca e programática da *Scientia Pictórica*, prescreve primeiramente ao seu cortesão/pintor conhecimentos apurados de anatomia, *"(...) Et bien que le peintre ne fasse pas la figure ronde, il fait les muscles et membres arrondis (…)",* complementados posteriormente com conhecimentos profundos de perspectiva, *"(…) laquelle, par le moyen de lignes mesurées, de couleurs, de lumières et d'ombres, vous montre même sur la surface d'un mur droit ce qui est plan et ce qui est éloigné, plus ou moins, comme il lui plaît.(...)"* (Castiglione, 1991, pp. 94 - 95). A estes dois princípios nucleares da arte da pintura, Castiglione adiciona uma terceira dimensão, a *mimésis* óptica da natureza, paragonando a prescrição com um hábil elencar dos limites da escultura face à pintura, e invocando neste exercício, todo um mundo espectral que a pintura flamenga havia instituído quase um século antes:

> (...) Croyez-vous, d'autre part, que l'imitation des couleurs naturelles qui sert à contrefaire la chair, les étoffes et toutes les autres choses colorées, soit de peu d'importance? Le sculpteur ne saurait faire cela, ni exprimer le gracieux regard des yeux noirs ou bleus avec l'éclat de leurs rayons amoureux. Il ne saurait montrer la couleur des cheveux blonds, ni le reflet des armes, ni une nuit obscure, ni une tempête sur la mer, ni les éclairs et la foudre, ni l'incendie d'une ville, ni la venue de l'aurore couleur de rose, avec ses rayons d'or et pourpre. Bref, il ne peut montrer le ciel, la terre, la mer, les montagnes, les forêts, les prés, les jardins, les rivières, les villes et les maisons, tout ce que le peintre fait (Castiglione, 1991, p. 95).

Através desta sumária designação, Castiglione efectua de facto, uma súmula dos três principais conteúdos programáticos no que à novíssima *Scientia Pictórica* dizia respeito: conhecimentos anatómicos, perspécticos e ópticos. Com efeito, essas três valências resumem todo o edifício teórico que Leonardo edificou no seu *Trattato*, e que constituirão doravante as traves mestras do ensino da pintura nas recém-formadas academias, caso da academia a que o escultor Baccio Bandinelli (1493 - 1560) presidiu em 1530 em Roma e que foi posteriormente transferida para Florença por volta de 1550, ou da *Accademia del Disegno* constituída em 1563 em Florença (Goldstein, 1996, p. 10). Não deixa, no entanto, de ser curioso, o facto de Castiglione editar o seu *Il Cortegiano* em 1528, já em plena deriva maneirista, período que, conforme analisado, se caracterizou por uma afirmativa deriva antinaturalista e anticientificista, fortemente sustentada por essa tão celebrada

liberalità artística, conducente à edificação do mito do «génio»[94]. Com efeito, consciente ou não, Castiglione incorre nessa precisa edificação, quando preconiza um cortesão/pintor cientificado, capaz de reproduzir, transformar e reificar a natureza divina. Nesta sua demanda, emula claramente Leonardo quando este afirma *"(…) Le peintre discute et rivalise avec la nature (…) »* (Vinci, 1987, p. 112), e anuncia plenamente o reino do *Uomo Universale*, atribuindo-lhe um papel cimeiro e reestruturante na complexa tessitura social vigente:

> Et véritablement celui qui n'estime pas cet art me semble fort éloigné de la raison; car on peut dire que la machine du monde, que nous voyons avec l'immense ciel resplandissant d'étoiles brillantes, et au milieu la terre environnée de mers, divisée en montagnes, vallées et rivières, et ornée d'arbres si variés, de belles fleurs et d'herbes, est une noble peinture, composée par la main de la nature et de Dieu. Celui qui peut l'imiter me paraît digne de louange, et l'on ne peut y parvenir sans la connaissance de beaucoup de choses, comme le sait bien celui qui s'y essaie (Castiglione, 1991, pp. 92-93).

Note-se, porém, que o discurso paralelo aqui invocado, não se pauta por uma deriva contemplativa, antes, provem de uma racionalização absoluta do natural para posterior compreensão, senão observe-se, refere claramente em discussão e rivalidade, i.e., a equiparação do artista ao papel de criador supremo mediante um conhecimento íntegro da máquina do mundo - máquina essa que Baldassare evoca e admite que o pintor emula. Esta caracterização do mundo enquanto *machina*, cujo poder indagador e racional do homem, permite desmontar, seccionar e compreender, constituirá o fulcro fundacional da equiparação entre artista e cortesão precisamente pelo carácter antinómico dessa relação, ou seja, pelo facto de o cortesão passar a ambicionar o papel do artista enquanto intérprete /manipulador da natureza. Com efeito, quando analisada no âmbito da génese de uma *Scientia Pictórica* amplamente difundida no espaço europeu, essa ambígua despolarização social conduz seguramente aos seguintes axiomas: a) o homem reencontra-se na natureza através do diálogo/racionalização dessa mesma natureza; b) o homem não abandona o estatuto tradicional/oficinal de artista, a arte é que se eleva a ciência; c) mediante esta elevação, o homem/artista converte-se em artista/cientista ao concretizar o reencontro com a sua natureza interna e externa; d) esse movimento induz uma progressiva racionalização matemática do espaço e da sua percepção; e) a

[94] Conforme será observado no capítulo seis, a deriva maneirista incorre, realmente, em inúmeras contradições. Primeiramente, pelo facto de através da sua vertente inegavelmente iconoclasta no que à *Scientia Pictórica* concerne, nunca ter conseguido consubstanciar a *virtu* da *Idea* e do *Disegno Interno* independentemente da composição perspéctica e da óptica. Em segundo, pelo facto de todo o ideário mítico em torno do génio, se fundamentar substancialmente nos critérios de maior ou menor polimatia dos seus detentores, carácter esse que deriva fundamentalmente dos primeiros cultores da *Scientia Pictórica.* A ideia sustentada do artista maneirista enquanto *enfant terrible* deriva de uma recriação póstera e sobretudo romântica.

transformação conceptual do espaço cognoscível induz uma transformação real do artista enquanto intérprete social desse mesmo real.

Não deixa de ser extraordinário assim, que o culminar desse longo processo de maturação, desenvolvimento e afirmação da *Scientia Pictórica* no âmbito oficinal, erudito, mas sobretudo, no seio das principais cortes europeias, tenha, com efeito, instituído a mais utópica das revoluções. De facto, essa profunda transformação operou não apenas a ascensão da pintura e dos seus cultores ao mais alto grau de intelectuais liberais cientificados, mas incutiu, sobretudo, num vasto fluxo geracional, a ideia cortesã de que a arte constituiria de facto uma via libertadora e edificante. Esta mutação nos tradicionais pressupostos socioculturais dos séculos XV e XVI, encontram-se por detrás da convergência taxonómica ocorrida entre o *Homo Technologicus* e o *Homo Aestheticus*. O objecto de estudo que resulta da sobreposição destes dois universos, *mutatis mutandis*, deverá ser compreendido em toda a sua dimensão ontológica e sincrética, i.e., no entendimento do homem fundamentalmente enquanto *Homo epistemicus*, na convergência tipológica de dois universos paralelos: o visual e o tecnológico; a concatenação de um espírito crítico, estético e edificante com um espírito científico. O arquétipo perfeito desta concepção encontra-se evidenciado por uma estratégia cognoscente e polissémica, i.e., questionadora, inquisitiva, metódica, experimental e construtiva. A dimanação deste paradigma relacional com todas as formas de cultura, é uma evidência transversal a todo o espaço europeu abrangido pelos séculos XV e XVI. A sua presença denuncia-se através de marcadores fundamentais, tais como: a consciência de alteração de paradigma; o elencar das estruturas dessa alteração; a designação polissémica de estruturas filológicas, mas sobretudo científicas e tecnológicas.

2.6.2. O *Trattato della Pittura*: fortuna histórica

A progressiva matematização da arte, assim como, a crescente complexidade das matérias a dominar, constituíram a fundamentação última para um advento tratadístico de larga escala – a compilação dos diversos cadernos que Leonardo terá redigido na década de noventa, e que hoje surgem agrupados sob a forma de um tratado ímpar. A sua singular condição e destino adverso, conduziu a uma tardia edição, tanto díspar da janela cronológica em que terá sido redigida, como descontextualizada da sua função original. Conforme fica claro da leitura das diversas edições disponíveis actualmente, esta tardia aposição tratadística resulta de um exercício póstero de recolha e reorganização das inúmeras temáticas a que o mestre se dedicou, e não de uma organização originalmente estabelecida. Uma análise atenta das inúmeras versões bibliográficas eleitas para a redacção desta tese[95], permite confirmar que o teor programático do *Tratatto* varia de acordo com as diversas opções editoriais, senão observe-se: André Chastel, divide a sua edição em cinco grandes capítulos: *Le Paragone ou parallèle des arts; Le programme universel; Les problèmes du peintre; L'atelier du peintre; L'activité du peintre*. Angel Garcia, opta por uma sequência directa entre as diversas temáticas constituintes do *Trattato: El Parangón; Proemio; Perspectiva lineal; Seis libros sobre la luz y la sombra; Perspectiva minguante; Los colores; Perspectiva de color y perspectiva aérea; Proporciones y movimentos del cuerpo humano; Botánica para pintores y outros elementos de paisaje; Práctica de la pintura; Los materiales del pintor; De la ficción a la visión*. Já a edição dos dois volumes dos *Carnets* de Edward Maccurdy, encontra-se organizada através de uma ampla recolha dos diversos fragmentos, agrupados por cinquenta exaustivas áreas temáticas, das quais se destacam apenas as directamente relacionadas com a *Scientia Pictórica*: *Philosophie; Anatomie; Physiologie; Proportions de l'Homme; Optique; Botanique; Atmosphère; Mathématiques; Comparaison des Arts; Préceptes du peintre; Couleur; Paysage; Ombre et lumière; Perspective; Matériel de l'Artiste*. Esta dissonante organização temática em torno de uma obra tão singular, resulta do facto de a mesma não possuir uma forma própria, mas antes, resultar de uma póstera

[95] O *Traité de la Peinture*, com edição de André Chastel (Vinci, 1987); o *Tratado de Pintura*, editado por Angel Garcia (Vinci, 1986); os dois amplos volumes de *Les carnets de Léonard de Vinci*, prefaciados por Paul Valéry e editados por Edward Maccurdy (Vinci, 1942, Vols. I e II), o *Leonardo da Vinci On Painting*, de Carlo Pedretti (Pedretti, 1964), ou *The Fabrication of Leonardo da Vincis Trattato della Pittura*, de Claire Farago, Janis Bell e Carlo Vecce (Farago, Bell, & Vecce, 2018), e ainda a vetusta edição de 1910, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci: les 14 manuscrits de l'institut de France*, prefaciados por Péladan (Vinci, 1910).

compilação avulsa de dispersos códices. A ausência programática em torno de um projecto editorial original, convida, de resto, alguns autores a falar de um processo de "invenção" tratadística, caso do recentíssimo *The Fabrication of Leonardo da Vincis Trattato della Pittura*, de Claire Farago, Janis Bell e Carlo Vecce (Farago, Bell, & Vecce, 2018). Face a esta multiplicidade intencional, a realidade é que os textos divergem, em maior ou menor grau, de uma integridade lógica e de uma finalidade específica. Alguns aparentam uma completude inequívoca, enquanto outros, na sua grande maioria, não passam de pequenos fragmentos, muitas vezes contraditórios entre si e dispersos por heteróclitas temáticas. Se os primeiros, constituem, de facto, um hipotético e viável projecto editorial por parte de Leonardo, os inúmeros fragmentos, hoje agrupados e organizados em torno de diversos eixos temáticos, poderiam não passar de meras anotações para memória futura, algo de resto, largamente abundante na obra do mestre. Segundo Chastel, por volta de 1490, Leonardo terá deixado inscrito no Manuscrito A, do Institut de France, o esboço de um tratado de amplo espectro (Vinci, 1987, p. 22). Esta afirmação parece incorrer de alguma inexactidão, pois o dito Manuscrito A do *Institut de France*, encontra-se datado de 1492, e não de 1490 como Chastel afirma, e de resto, tanto o Manuscrito B, como o Manuscrito ASH. II., e o Manuscrito C, datados de 1490, não possuem qualquer referência a um esboço ideográfico do famoso *Trattato* (Vinci, 1910). De qualquer modo, a afirmação de uma intenção editorial por parte de Leonardo, perfeitamente enquadrada no espirito do novo *Artifex Polytechnes*, surge velada em inúmeras afirmações avulsas: *"Et si tu me dis que ces sciences vraies et evidentes font partie des (sciences) mécaniques parce qu'on ne peut les conduire à leur fin autrement que par des opérations manuelles,* ***j'en dirai autant de tous les arts qui ont besoin de la main du scribe****; et l'écriture est du même genre que le dessin, qui est une partie de la peinture"* (Vinci, 1987, p. 86, grifo nosso). Curiosa a sobreposição claramente Vitruviana que Leonardo estabelece entre a escrita e o desenho enquanto componentes autónomas, mas de igual relevância para a pintura: uma de carácter experimental [*Fabrica*=desenho]; outra de carácter teórico [*Raciotionatio*=escrita].

Noutra passagem, Leonardo justifica-se perante o seu imaginário leitor pelo facto de a pintura surgir desenquadrada do restricto núcleo do *Quadrivium*, razão justificada na sua óptica, pela tradicional disjunção detida entre pintores e tratadistas até ao advento da revolução Vitruviana: *"Pues los escritores no han tenido noticia de la ciencia de la pintura, así no han podido describirnos sus grados y partes; más aún, pues ella misma*

no busca su fin en las palabras, así ha quedado, por culpa de la ignorância, postergada a las ciências ya mencionadas (...)". O facto de a pintura, no seu entender, não possuir como desígnio último a teorização, não obsta a que não defenda em última instância a sua elevada nobreza, culpando os pintores e homens de letras, "ignorantes da sua complexidade", por não a terem "escrito e reduzido a ciência" (Vinci, 1986, pp. 41 - 42). Não obstante estas inequívocas declarações intencionais em torno da redacção de um tratado capaz de abarcar toda a complexidade da *Scientia* Pictórica, a sua aparente dispersão, característica e famoso óbice de Leonardo, poderá levar a crer que a concepção original não seria a publicação de um singular tratado, mas sim de inúmeros dedicados às distintas matérias a leccionar. As preocupações filotécnicas de Leonardo, parecem, portanto, surgir acopladas em inícios da década de noventa do século XV, à fundação da mítica *Leonardus Vinci Accademia* fundada em parceria com Luca Pacioli (Chastel, 2002, p. 64). A função destes textos cujas funções didácticas se tornam por demais evidentes, redigidos maioritariamente entre 1492 e 1499, constituiriam desta forma, o *corpus* teórico da Academia. De resto, o enquadramento que Leonardo estabelece das disciplinas necessárias aos jovens pintores, não deixa lugar a dúvidas sobre a função programática que o seu *Trattato* constituiria para a *Academia*:

> El joven há de aprender, en primer lugar, perspectiva, y más tarde, las medidas de cullesquiera cuerpos. Logo, y de la mano de un buen maestro, avezarse en los membros primorosos. Después [ha de acudir a] la naturaleza para confirmar las razones de lo aprendido. Observará luego, y por un tiempo, las obras de distintos maestros. Y habrá, en fin, de habituarse a poner en práctica su arte (Vinci, 1986, p. 351).

O seu projecto didáctico encontra-se profundamente consolidado em quatro princípios nucleares que estruturam na sua essência todo o conteúdo programático da *Scientia Pictórica*, a saber: aprendizagem da perspectiva; aprendizagem de anatomia; observação experimental da natureza; observação didáctica de distintas obras; prática pictórica. A ligação entre o plano curricular que estabelece, as matérias abordadas no *Trattato*, e a referência, ainda que subliminar, à existência de uma academia onde as mesmas seriam leccionadas, permitem estabelecer, de facto, uma relação concreta entre estes dois eventos. A natureza específica desta *Academia*, a sua fundação e viabilidade historiográfica, constitui assunto tratado adiante no capítulo dedicado ao ensino. No entanto, importa estabelecer uma breve fortuna histórica do *Tratatto*, com o objectivo de compreender as possíveis causas por detrás da sua calamitosa inconcretude editorial e subsequentes consequências para a afirmação teórica da *Scientia Pictórica*.

O ano habitualmente atribuído à conclusão do tratado, 1499, coincide lamentavelmente com a invasão da cidade de Milão pelas tropas Francesas a mando de Luís XII, rei de França. Uma furtiva nota que Leonardo escreveu no memorando Ligny, "Vende o que não puderes levar contigo", ilustra as consequências directas deste evento, e poderá justificar a inconcretude dos dois projectos, tanto o da *Accademia*, como o da publicação (Nicholl, 2004, p. 353). Não obstante a presença deste motivo de força maior para a interrupção do projecto didáctico e editorial que deteria em parceria com Luca Pacioli, o mesmo não justifica plenamente o facto de o seu tratado apenas vir a ser publicado já em pleno século XVII. De permeio, vicissitudes várias escreveram o destino de uma obra, cuja edição precoce poderia, quem sabe, ter alterado o percurso teórico da história da arte. Com efeito, a decorrência do espírito anticientificista e antinaturalista que o maneirismo instituiu, poderá ter obtido sustentação na míngua de tratadística capaz de reduzir e argumentar a favor de uma genuína ciência pictórica.

Aquando da sua morte em 1519, Leonardo terá legado ao seu mais dilecto discípulo, Francesco Melzi (1491 – 1570), a totalidade dos seus escritos. Atribui-se a Melzi um primeiro esforço de compilação do universal *corpus* documental, conducente à publicação de um *Libro di Pittura* na década de quarenta, quem sabe, no decurso de instruções do mestre. Vasari, porém, na segunda edição da vida de Leonardo da Vinci de 1568, apresenta uma versão distinta deste facto: *"Many of these papers on human anatomy are in the posession of Messer Francesco Melzi (...) There are also other writings by Leonardo in the possession of a Milanese painter, also written with the left hand from right to left, wich treat painting and methods of drawing and using colour"*. Aparentemente, Vasari coloca Melzi na posse dos estudos anatómicos, e um outro pintor, identificado como Lomazzo ou Aurelio Luini, na posse do *Libro di Pittura*, cujo manuscrito, Vasari terá consultado entre as duas edições das *Vite*. Segundo a sua versão da história, a intenção deste pintor, terá sido, no período compreendido entre 1550 e 1568, editar, ainda que sem sucesso, os documentos em sua posse: "*Not long ago this man, wishing to print this work, came to Florence to see me, and he then took it on to Rome to do so, but I do not know wath happened afterwards"* (Vasari, 2008, pp. 292, 560). O relato Vasariano, possibilita variadas deduções possíveis: primeiro, que os documentos não se encontrariam exclusivamente atribuídos na totalidade a Melzi; segundo, que o tratado que Vasari viu, seria o original, pois encontrava-se ainda com a escrita invertida; terceiro, que circulavam já inúmeras cópias manuscritas do documento nos meios

artísticos[96]; quarto, que a apesar de ter sido consultado com vista à publicação do *Trattato*, Vasari aparentemente não terá demonstrado qualquer interesse em fazê-lo – aspecto crucial, que conforme se observará, clarifica as deduções seguintes. Posteriormente a estes acontecimentos, o destino trágico da obra precipitou-se logo após a morte de Francesco Melzi em 1570. O seu filho, Orazio Melzi não terá dedicado os mesmos esforços à preservação do *corpus Vincianium*, e rapidamente os escritos perderam a unidade original. Para esta dispersão, terá contribuído largamente Pompeo Leoni (1533 – 1608), que em 1590, teria ainda em sua posse cerca de dez manuscritos originais de Leonardo[97] (Vinci, 1986, p. 20; Vinci, 1987, p. 24). Na primeira metade do século XVII, e coincidindo com um reflorescimento dos círculos classicistas romanos, o interesse em torno dos manuscritos aumentou consideravelmente, manuscritos estes, que, entretanto, se iam multiplicando em inúmeras cópias avulsas e desordenadas. Por outro lado, alguns originais, agrupados agora em diversos conjuntos singulares, sofrerão destinos distintos: um primeiro conjunto comprado pelo Marquês Galeazzo Arconati em 1622 e integrado na biblioteca Ambrosiana em 1636 (Codex H 228 inf. = m3), agrupará todos os elementos científicos vindo a constituir o famoso *Codex Atlanticus*; um outro, de cariz mais artístico e composto por inúmeros fragmentos retirados dos originais montados sobre novos suportes, será comprado em Espanha pelo conde de Arundel, e levado para Inglaterra onde integrará as colecções reais de Windsor; e finalmente, o Codex Urbinas, conhecido por *Trattato della pittura* e composto por 944 fragmentos coligidos por Melzi, e que havia pertencido a Francesco Maria de la Rovere duque de Urbino, sendo transferido em 1627 para o poder papal. Será a partir desta data, que irá atrair a atenção do Cardeal Francesco Barberini (1597 – 1679), protector da Academia de S. Lucas, e fundamentalmente, do seu secretário Cassiano del Pozzo, que fará uma copia abreviada do Codex Urbinas, identificada hoje como *Codex Barberinus latinus 4304* da biblioteca do Vaticano, abundantemente anotada pela mão do próprio del Pozzo. Esta versão será posteriormente confrontada[98] com os manuscritos comprados por Arconati em 1622, o Codex Atlanticus,

[96] Algumas destas cópias encontram-se actualmente documentadas, caso do documento comprado por Benvenuto Cellini (1500 – 1571) em 1542, ou de um transcrito pertencente a Sebastiano Serlio (1475 – 1554), caso ainda de Federico Zuccaro e Nicholas Poussin (Vinci, 1986, pp. 20 - 21).

[97] Além de ter subvertido a lógica organizativa original dos cadernos, Pompeu Leoni mutilou-os, com o intuito de compilar diversos volumes avulsos que posteriormente terá vendido em Itália e Espanha, onde esteve ao serviço de Filipe II, deixando o resto como herança ao seu genro Polidoro Calchi (Vinci, 1986, p. 20; Vinci, 1987, p. 24).

[98] Um desenho de Poussin enviado para a corte Francesa, testemunha os estudos que Dal Pozzo perseguia em torno da óptica. Em 1630, havia organizado um atelier consagrado a estas pesquisas, fundamentadas sobre alguns textos de Leonardo, nomeadamente o *Libro de Pittura* e um outro proveniente da colecção milanesa, intitulado *De ombra et lume. Vide* (Sconza, 2009, pp. 6-7).

dando origem à versão editada em 1651 por Raphael Trichet du Fresne (1611 – 1661) em Paris, ilustrada com gravuras de Poussin e de Alberti, e sob o nome *Tratatto della Pittura di Leonardo da Vinci nuovamente dato in luce* (Vinci, 1986, pp. 21-22; Vinci, 1987, pp. 22-24; Sconza, 2009, pp. 4-6).

Não obstante a relevância que a fortuna histórica em torno da edição de 1651 constitui, importa, porém, apurar as razões que terão conduzido ao fracasso editorial que Francesco Melzi perseguiu durante décadas. Segundo Anna Sconza, tal facto, poderá justificar-se pelo surgimento quase simultâneo de uma obra profundamente impactante para o decurso da historia da arte europeia - precisamente, a edição de 1550 das *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e Architettori* do próprio… Vasari (Sconza, 2009, p. 3). Vasari parece surgir directamente implicado num evidente processo de declinação estatutária de Leonardo, que importa aprofundar pelo impacto inequívoco que aportou à não inscrição da *Scientia Pictórica* enquanto teoria artística válida a partir da segunda metade do século XVI. Precisamente, entre a primeira edição de Lorenzo Torrentino de 1550, e a segunda e definitiva edição de Jacopo Giunti de 1568, assistir-se-á a um evidente decréscimo na "divinização" do génio de Leonardo. Na primeira edição, Vasari afirma abertamente, que homens como Leonardo haviam sido enviados pelo céu, não enquanto representantes da humanidade, mas como reflexos da divindade, de forma a servirem de exemplo para os demais[99]. Porém, na edição Giuntiana de 1568, esse estatuto foi-lhe revogado, sendo entregue exclusivamente a Miguel Ângelo, no seguimento programático que Vasari perseguia em torno da exaltação dos artistas Florentinos (Vasari, 2008, p. 558). Um exemplo claro desta transformação conceptual do carácter "Divino" de Leonardo, surge associado às descrições que Vasari efectua acerca dos seus trabalhos astronómicos. Na segunda edição, Vasari descreve sumariamente que a curiosidade infindável de Leonardo havia-o conduzido à observação do movimento dos céus, ao percurso da lua e aos movimentos do sol. Porém, na primeira edição, Vasari havia acrescentado a este respeito inúmeros aspectos que relevavam substancialmente o caracter herético de Leonardo, quando este se assumia, mediante as concepções produzidas em torno da natureza e da ciência, mais filósofo do que cristão[100] (Vasari, 2008, pp. 287 - 559; Sconza, 2012, p. 69). Também a autobiografia imaginária de Leonardo de Gian Paolo Lomazzo,

[99] Ver página 112.

[100] "Il forma dans son esprit une doctrine si hérétique qu'il ne dépendait plus d'aucune religion, mettant peut-être plus haut le savoir scientifique que la foi chrétienne" (Vasari *apud* Sconza, 2012, p. 69).

escrita em 1563, incorrerá nesse mesmo *topos*, i.e., na denúncia de uma incorrigível inclinação herética resultante de um nefasto descomedimento cientificista: *"Venni tanto alla fine* ***indiabolato nelle scienzie*** *che quasi nella eresia cadei, dove fui per non stimar più della filosofia la religione cristiana (…)"* (Lomazzo *apud* Sconza, 2012, p. 69, grifo nosso). O mesmo Lomazzo, nos seus *Sogni e raggionamenti* de 1564, imagina um diálogo cúmplice entre Fidias e Leonardo, cuja finalidade, longe de qualquer carácter encomiástico, traduz antes uma denuncia aberta de Leonardo enquanto Sodomita:

> FÍDIAS: Costumavas brincar com ele àquela «brincadeira de traseiro» de que os florentinos tanto gostam?
> LEONARDO: Muitas vezes! Pois fica a saber que era um jovem muito interessante, especialmente quando tinha uns quinze anos [Giacomo Caprotti, «Salai»].
> FÍDIAS: E não tens vergonha de o dizer?
> LEONARDO: Não! Porque haveria de ter? Entre homens de valor é um dos mais altos motivos de orgulho… (Nicholl, 2004, pp. 138-139)

Simultaneamente a esta "diabolização" em torno das ciências e da sexualidade que Leonardo praticava, um abundante e crescente anedotário em torno da sua vida e obra, e fundamentalmente, em torno da sua lendária instabilidade, terão forçado Melzi ao adiamento, ou mesmo, ao cancelamento do projecto. De facto, no seguimento do *topos* maneirista do "progresso nas artes" que Vasari perseguia com a edição das suas *Vite*, as qualidades artísticas de Leonardo, ainda que perfeitas, pareciam evidenciar flagrantes falhas. Herdeiro já de uma divergente corrente anticientificista, Giorgio Vasari formula um julgamento ambíguo sobre um artista, que apesar de ser detentor de um extraordinário génio, raramente conseguia completar as suas obras (Sconza, 2012, p. 66). Serão notórios os desvios à matriz seminal da edição Torrentiniana de 1550, onde Leonardo surgia caracterizado como "divino artista", em direcção oposta à concepção modelar do artista que Vasari procurava exaltar segundo o padrão Miguelangelesco, i.e., um genial e «descientificado» artista, capaz de concluir tudo a aquilo a que se propunha. Para Vasari, a mais nefasta característica de Leonardo, consistiria precisamente no temperamento instável e volúvel, fomentado certamente por uma excessiva cientificação do processo criativo e manifesto sobretudo na flagrante inconcretude dos múltiplos projectos em que esteve envolvido. No seguimento desta lógica, assume como sua, as diversas "vozes" que diz exaltarem de sobremaneira esta nefasta característica tantas vezes evidenciada por Leonardo, e que de resto, ecoam ao longo de todo o relato da sua *Vite*: *"There are those who hold the opinion (…) that Leonardo (as with some of his other works) began this project [cavalo Sforzesco] without any intention of completing it (…) since so many of his other works remained unfinished".* Noutra passagem da bibliografia em torno da

concepção da pintura para o altar da *Santissima Annunziata* em Florença, Vasari repete uma vez mais o mesmo mote: *"as was his custom, Leonardo kept them waiting for a long time without ever beginning anything"* (Vasari, 2008, pp. 291, 293). Por fim, e evidenciando o peso nefasto de uma fama que já o precedia, Vasari relata um acontecimento tardio ocorrido entre 1513 e 1516, aquando da breve passagem de Leonardo por Roma, em que o hostil papa Leão X também o vilipendia sob o mesmo pretexto: *"It is said of Leonardo that when the pope commissioned a work from him, he would immediatly begin to distil oils and herbs for the varnish; as a result, the pope exclaimed: 'Alas, this man is never going to do anything, for he starts to think about finishing the work before it is even begun!'"*[101]. Não obstante o facto, de as problemáticas associadas à inatingibilidade da perfeição, constituirem um tópico frequentemente evocado pelo humanismo[102], a questão contém para Vasari, um especial carácter nefasto e imobilizante: *"It is clearly evident that because of Leonardo's understanding of art, he began many projects but never finished any of them, feeling that his hand could not reach artistic perfection in the works he conceived"* (Vasari, 2008, pp. 286 - 287). Vasari revela já nesta afirmação o notório demérito dos fundamentos Vitruvianos *Fabrica* e *Ratiocinatio*, instaurando no seu lugar o devir genial que o *Disegno Interno* oferecia. Com efeito, à semelhança de Vasari e de Lomazzo, outros teóricos maneiristas, caso de Federico Zuccaro (1540 – 1609) possibilitam o enquadramento definitivo da questão em torno da tardia edição do *Trattato.* Zuccaro defende a manifestação da *ideia*, ou conforme prefere, do *Disegno Interno*, em três etapas distintas: primeiro na mente de Deus; segundo na mente dos anjos; e finalmente, na mente dos homens. Através deste evidente recuo nos pressupostos experimentais de uma observação directa da natureza, Zuccaro manifesta uma realidade inegável – um súbito afastamento e negação de todos os prévios propósitos cientificistas da arte. A observação directa e experimental da natureza já não constitui a estrutura sobre a qual se fundamentam todos os pressupostos intelectuais, mas sim o

[101] O golpe final desta nefasta narrativa, surgirá através do ficcional relato das últimas palavras que Leonardo terá proferido nos instantes que precederam a sua morte, declarando o quanto teria ofendido a Deus e a todos os homens, por não ter trabalhado a sua arte como seria o seu dever, ou seja, em total exclusividade e aferida segundo os padrões de proficuidade Miguelangelescos. Num contraste claro com esta caracterização de Leonardo, Vasari denota a extraordinária capacidade de concretização que Miguel Ângelo sempre evidenciou ao longo da sua longa e profícua carreira: "Michelangelo (…) succeeded in everything, no matter how difficult it was (…)" (Vasari, 2008, pp. 297, 471).

[102] Plinio, XXXV, 80 : « [Apelle] revendiqua aussi un autre titre de gloire : alors qu'il admirait une oeuvre de Protogène, d'un travail immense et d'un fini méticuleux à l'excès, il dit en effet que sur tous les autres points ils étaient égaux ou même que Protogène était supérieur, mais qu'il avait, lui, ce seul avantage de savoir ôter la main d'un tableau – précepte digne d'être noté, selon lequel un trop grand souci de la précision est solvente nuisible » (Plinio *apud* Sconza, Les anecdotes vasariennes sur L´eonard de Vinci, 2012, p. 67).

Disegno Interno, enquanto substância e reflexo do divino[103]. Apesar desta aparente discórdia em torno de uma teoria artística maneirista unificada, tanto Zuccaro, como Lomazzo, e mesmo Vasari, comungam de uma mesma característica: todos são fortemente anti-racionalistas e místicos, e em todos sem excepção, o espírito científico, experimental, e fundamentalmente matemático que caracterizou as gerações precedentes, encontra-se totalmente ausente. Lomazzo, admite mesmo, que, não obstante a perspectiva depender de uma metodologia matemática, este aspecto constitui uma mera base, e que, em última instância, o artista deve confiar nos seus olhos e não em compassos (Blunt, 1959, pp. 143 - 145). Lomazzo repete aqui, o já referido aforismo Miguelangelesco em torno da autonomia formal do artista face a quaisquer constituintes cientificantes, quando este afirmava precisamente que o verdadeiro artista "deveria ter o seu compasso no olhar" (Molina, 2002, p. 134). O evidente carácter anti-racional que Lomazzo manifesta, associado à informação que Vasari veicula em torno da posse dos diversos cadernos do *Trattato*, possibilita uma clara aferição do antagonismo teórico em que uma obra como a de Leonardo deveria incorrer.

Uma leitura atenta do prefácio da terceira parte das *Vite*, precisamente a que decorre entre Leonardo, Miguel Ângelo e Ticiano (c. 1490 – 1576), permite uma clarificação definitiva sobre este aspecto. Vasari estabelece uma prévia transposição geracional entre artistas como Andrea del Verrocchio e Antonio del Pollaiuolo, que apesar dos esforços envidados para alcançar um estilo natural e uma maior semelhança com os objectos reais, não teriam atingido esse nível de perfeição, já que, segundo Vasari, o estudo produz uma secura de estilo quando é «perseguido como um fim em si mesmo», i.e., enquanto afirmação imagética, e não como mera *práxis*. Esta mesma concepção em torno do estudo e de um cientificismo agregado ao advento da perspectiva, surge como evidência imagética transgeracional, presa a um «estilo seco, grosseiro e de corte claro», confinado a este ofício através do estudo excessivo. Para Vasari, esta característica poderia ser denotada na obra de um vasto elenco de artistas que cuidadosamente enumera: Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Giovanni Bellini, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Filippino Lippi e Luca Signorelli (Vasari, 2008, p. 279).

[103] Para Anthony Blunt, este esquema teórico proposto por Zuccaro e demais maneiristas, constitui um óbvio retrocesso em direcção às doutrinas escolásticas, fundamentadas em muitos casos por citações directas de S. Tomás de Aquino. Também Lommazo se suporta nesta doutrina, adicionando-lhe, porém, uma fundamentação neoplatónica, consubstanciada não apenas no *concetto* de ideia, mas fundamentalmente na beleza enquanto manifestação visível de Deus (Blunt, 1959, pp. 141 - 142).

Vasari é sincero na justificação que apresenta para este facto: *"All these artisans made every effort, seeking to achieve the impossible in art with their labours, and especially* ***in their displeasing foreshortenings and perspective, wich were as difficult to execute as they are unpleasant to look at****"* (Vasari, 2008, p. 280, grifo nosso). Esta ideia, seguindo de resto, as opiniões proferidas em torno do excessivo «estudo» denotado tanto na obra de Ucello como de Verrocchio[104], constitui um dos principais remoques que repete à exaustão a concepção de que um excessivo cientificismo constituiria ruína certa, tanto para os artistas como para as suas obras. Ainda segundo o prefácio das *Vite*, e não obstante os esforços de duas gerações consecutivas, não teria sido possível alcançar progressos na harmonização técnica e teórica sem o contributo inestimável de Leonardo, caracterizado enquanto lídimo representante do "terceiro estilo", que Vasari classifica de "moderno"[105] (Vasari, 2008, p. 280). À primeira vista, o tom parece claramente encomiástico, mas de facto, Vasari parece remeter Leonardo para um circunscrito estatuto em torno de uma determinada "burocracia visual", i.e., enquanto corrector e legislador conceptual de critérios exclusivamente normativos. Esta percepção revigora-se ao cotejar este breve relato, com o tom encomiástico em que é caracterizado o "Divino" Miguel Ângelo[106]. Para Vasari, Miguel Ângelo não se limita a descrever a natureza - triunfa sobre ela - constituindo-se enquanto epítome de uma longa e progressiva linhagem de artistas, que conjuntamente, seriam responsáveis por elevar a arte a uma sublime condição de *Imago Dei*. Um dos aspectos mais reveladores desta sublimação de Miguel Ângelo em detrimento de Leonardo, surge inclusive, num dos aspectos menos previsíveis, ou seja, numa paradoxal caracterização cientificante dos seus contributos. A ausência de escritos teóricos de Miguel Ângelo, de resto, amplamente desprezados por si, não constituiu óbice algum para que Vasari não lhe atribuísse também, relevantes contributos científicos. Com efeito, aquilo que caracteriza Leonardo como estando *"indiabolato nelle scienzie"*, constitui para Miguel Ângelo uma inestimável virtude, ampla e metodicamente

[104] Ver pp. 74, 121 - 122.

[105] "(…) their mistakes were later clearly demonstrated by the works of Leonardo de Vinci (…) besides his bold and powerful design and his extremely subtle imitation of all the details of Natures, exactly as they are, his work displayed a good understanding of rule, better order, correct proportions, perfect design, and divine grace" (Vasari, 2008, p. 280).

[106] "But the man who wins the palm among artists both living and dead, who transcends and surpasses them all, is the divine Michelangelo Buonarroti (…) and alone he has triumphed over ancients artists, modern artists, and even Nature herself, without ever imagining anything so strange or so difficult that he could not surpass it by far with the power of his most divine genius through his diligence, sense of design, artistry, judgement, and grace" (Vasari, 2008, pp. 281 - 282).

caracterizada[107]. Estranhamente, esta descrição do talento científico ingénito de Miguel Ângelo, parece inteiramente abduzida a Leonardo. Vasari, que conforme analisado, conheceria e aparentemente, teria consultado o seu tratado de anatomia humana em posse de *Messer* Francesco Melzi, descreve-o do seguinte modo: "*anyone who reads these writings will be amazed by how clearly this divine spirit discussed art,* ***muscles, nerves, and veins****, taking the greatest pains with every detail*" (Vasari, 2008, p. 292, grifo nosso). A simultaneidade temática, parece sugerir um pastiche dos atributos de Leonardo, com o claro intuito de intelectualizar a caracterização conferida a Miguel Ângelo[108]. A frase de Vasari, *"those who study nothing but anatomy achieve little more*", parece apostar uma vez mais na descredibilização da ciência pela ciência, e parece ter como destinatário único, Leonardo e toda a sua obra tratadística. Todo o ambiente gerado em torno da renovação teórica que o maneirismo promoveu, parece ter influenciado directamente a viabilidade editorial do *Trattato*, cujo teor amplamente abrangente do *corpus* teórico da *Scientia Pictórica*, o posicionava agora numa delicada situação. Com efeito, o declínio epistémico que o maneirismo promoveu nas artes, veio desconstruir em escassas décadas, todo um edifício teórico que levava já um século, e que teve o seu prelúdio no *De Pictura* de Alberti. Poder-se-ia, à excepção do tratado de Dürer, tipologicamente distinto dos demais, caracterizar o *Trattato* de Leonardo enquanto epílogo e síntese desse monumento teórico e progressivamente edificado sobre princípios cientificantes, cujo impacto epistémico na concepção da arte enquanto ciência, não deixou de se afirmar, não obstante a sua tardia publicação.

[107] (…) he had received from Nature a very fit mind that was well adapted to his exceptional talents in the art of design; in order to become completely perfect in this art, **he did anatomical studies on countless occasions, dissecting human beings in order to observe the principles and the ligatures of the bones, the muscles, nerves, veins, and their various movements, as well as all of the positions of the human figure.** And he not only studied the parts of the human body but those of animals, and, most particularly, of horses, which he took great delight in keeping; and he wanted to see the principles and structure of all things in terms of his art and demonstrated this knowledge so thoroughly in the works he happened to produce that those who study nothing but anatomy achieve little more (Vasari, 2008, p. 471, grifo nosso).

[108] Outro aspecto relevante, é a descrição que Vasari efectua dos estudos anatómicos de animais, levados a cabo por Miguel Ângelo, particularmente de cavalos, atributo esse, que parece uma vez mais, inteiramente decalcado da Vite de Leonardo: "Also lost was (…) a book on the anatomy of horses drawn by Leonardo (…) he demonstrated in the shapes and the features of the horses, which Leonardo, better than any other master, created with their boldness, muscles, and graceful beauty" (Vasari, 2008, pp. 292, 295 - 296).

2.6.3. O *Trattato della Pittura* e a *Scientia Pictórica*

Em paralelo ao estabelecimento da fortuna crítica da obra, importa enquadrar a relevância do *Trattato* no crescente grau de cientificidade no período decorrente entre a revolução Vitruviana e a revolução Copernicana. Esta transição encontrará nos primeiros "mestres experimentadores" do século XV, a sua base de sustentação, constituindo Brunelleschi um evidente prenunciador (Rossi P. , 1989, p. 32). Apesar de não ter legado obra tratadística, Brunelleschi terá sido em parte, responsável por um legado imaterial inestimável para o pensamento "científico" de Leonardo, i.e., a experimentação enquanto veículo epistémico. Pouco antes de Leonardo nascer, Ghiberti, conforme observado, tinha deliberado nos seus *Comentarii*, que o artista deveria ser conhecedor de todas as artes liberais, descrevendo em abstracto aquele que seria o programa teórico do futuro *Trattato*[109]. Leonardo, que teria cerca de vinte anos aquando da morte de Alberti em 1472, parece igualmente corresponder na íntegra ao seu repto, ou seja, a edificação de uma nova hierarquia capaz de elevar a pintura ao grau de "ciência" liberal no panorama teórico das artes[110] (Chastel, 2002, pp. 20-21). Não se pense, porém, que a conversão dos hábitos oficinais prescritos por Cennini, estariam nesta década de setenta completamente sanados através da acção modeladora destes decretos de vanguarda. Um testemunho da época, revela a resistência em torno da nova teoria artística, demonstrando as óbvias dificuldades no estabelecimento de um diálogo plausível entre uma nova teoria de base científica e a *práxis* oficinal[111]. Leonardo encetará, portanto, uma derradeira reafirmação do carácter inequívoco da pintura enquanto ciência exacta, caracterização esta que decorre, no seu entender, de um mecanismo resultante da correlação cognitiva entre a visão e a razão. Este aspecto inteiramente visual das suas proposições, constitui na óptica de Maltese, a principal dissemelhança com o tratado de Alberti, já que Leonardo, ao contrário deste, "desenha tudo, torna tudo visível e, no discurso escrito, fala como um técnico dirigindo-se a técnicos" (C. Maltese *apud* Rossi, 1989, p. 36). Conforme observado, ao passo que

[109] Conviene che llo scultore, etiamdio el pictore, sia amaestrato in tutte queste arti liberali: Gramatica, Geometria, Phylosophia, Medicina, Astrologia, Prospectiva, Istori[osri]co, Notomia, Teorica disegno, Arismetrica. <L>'iscultura e pictura è scientia di più discipline e di varii amaestramenti ornata, la quale di tutte l'altre arti è somma inventione. È fabricata con certa meditatione, la quale si compie per materia e ragionamenti (Vaiani, 2003, p. 355).

[110] "I want the painter, as far as he is able, to be learned in all the liberal arts, but I wish him above all to have a good knowledge of geometry" (Alberti L. B., 2004, p. 88).

[111] Por volta de 1474, ano da publicação do De Prospectiva Pingendi de Piero della Francesca, este insiste ainda na necessidade imperiosa do estudo da "ciência" e da "geometria" por parte dos pintores: "Muitos pintores censuram a perspectiva, porque não entendem a força das linhas e dos ângulos que a partir dela se produzem (…). Porém parece-me que devo mostrar o quanto essa ciência é necessária à pintura" (Rossi P. , 1989, p. 33).

Ghiberti simula excessivos traços de erudição como forma de reconhecimento intelectivo, Alberti, por seu lado, esforça-se por despir a pele de humanista que o reveste, como forma de democratização discursiva. Leonardo surgirá, portanto, como forma depurada e mediada destes dois discursos, e a prevalência semiótica de um discurso visual e filotécnico no seu *Trattato,* constitui, de facto, um sinal inequívoco de modernidade e vanguarda[112]. Com efeito, Leonardo irá conferir precisamente à verdade que o olhar instala, *"l'occhio meno si ingana"*, uma absoluta dimensão gnosiológica no processo de assimilação/legislação do cosmos, e será fundamentalmente sobre este sentido, único e sublime, que irá sustentar teoricamente a sua *Scientia Pictórica*[113] (Chastel, 2002, p. 26). No seu entender, o olho constituirá o receptáculo onde se reúnem todos os atributos de uma pintura cientificada: "*La pintura compreende los diez atributos todos del ojo, a saber: tinieblas, luz, cuerpo y color; forma y posición; lejanía, proximidade, movimento y reposo"*[114]. Serão estes os dez princípios que edificam, segundo a teoria proposta no *Trattato*, as regras e os métodos que o pintor deverá seguir para imitar com a sua arte, todas as «obras da natureza e ornato do mundo» (Vinci, 1986, p. 100; Vinci, 1987, pp. 168 - 170). Leonardo discriminará deste modo, os componentes essenciais que estruturam as duas dinâmicas fundamentais da pintura cientificada: a óptica, através do domínio das sombras, da luz, da forma e da cor; e a perspectiva, mediante o domínio da posição, distância ou proximidade. A estas duas componentes, parece acoplar uma terceira dimensão no campo da análise anatómica das dinâmicas corporais quando designa os conhecimentos adstritos ao corpo, ao movimento e ao repouso.

Não se pense, porém, que estabelece apenas como singular factor de assimilação do real, os mecanismos de aferição imagética que a visão confere. De facto, se o olhar constitui para si esse primordial receptor da dinâmica universal, será na mente, enquanto

[112] Angel Garcia, entende mesmo alguns traços claramente anti-humanistas no seu discurso, quando por exemplo, troça da habitual pedanteria dos eruditos, reclamando plenamente o seu estatuto de pintor e fundamentalmente, o de «*disscepolo della sperientia*». Garcia alerta, no entanto, para o facto de esta tipologia de diatribe, corresponder a um lugar comum da tratadística, i.e., declarar estudos modestos, abjurando simultaneamente as autoridades académicas (Vinci, 1986, p. 13).

[113] Num paralelismo evidente com os discursos mencionados de Regiomontanus, Pico della Mirandola, Toscanelli, Copérnico entre tantos outros, também Leonardo reafirma de forma inequívoca um espirito contestatário face à escolástica e a um atávico acriticismo: "Y si nosotros dudamos de la certeza de algo que nos há llegado a través de los sentidos, cuánto más no dudaremos de las cosas rebeldes a esos mismos sentidos, tales como la esencia de Dios, el alma y otras semejantes, objeto constante de disputa y contenda". Este tipo de afirmações, poderão configurar o tal "caracter herético" e "*indiabolato*", que tanto Vasari como Lomazzo haviam denunciado (Vinci, 1986, p. 35).

[114] "A pintura engloba os dez atributos do olho, a saber: trevas, luz, corpo e cor; forma e posição; distância e proximidade; movimento e repouso" *in* (Vinci L. d., 1986, p. 100. Tradução nossa).

receptáculo cogitativo de uma *imago mundi*, que se enformará a sua proposição do artista enquanto homem de ciência[115]. Para Leonardo, a pintura não se constitui exclusivamente enquanto mero exercício de *mimésis* visual, antes, afirma-se enquanto processo, ou *«cosa mentale»*, consubstanciada numa clara matematização da percepção, *"(...) la peinture traite de toutes les quantités continues, des qualités des rapports d'ombre et de lumière, et, avec la perspective, de la distance"* (Vinci, 1987, p. 87). Esta sua concepção teórica designará como «ciência», todo e qualquer discurso mental que tenha a sua origem em princípios últimos, i.e., dos quais não se pode encontrar na natureza nada que forme parte dessa mesma ciência – caso concreto da geometria[116] (Vinci, 1986, p. 31). Este *concetto* de ciência enquanto investigação sustentada por demonstrações matemáticas, em detrimento de um discurso exclusivamente intelectivo e sem qualquer suporte experimental, não constitui novidade no plano teórico, surgindo, por exemplo, no seguimento teórico de autores como Roger Bacon (1214 – 1294) que Leonardo, certamente conheceria bem. Do mesmo modo, parece defender o princípio empírico e sensualista, *nihil est in intellectu quod non ante fuerit in sensu*, claramente Aristotélico e Aquiniano, e formulado em torno de uma notória precedência dos sentidos sobre todos os processos cognitivos (Cassirer, 1972, p. 54). A novidade encontra-se, porém, no aporte matemático com que Leonardo estrutura a sua ciência da pintura, resultando numa correspondência conceptual estabelecida entre o ponto e a linha, entre a linha e a superfície, e entre a superfície e o seu revestimento textural, cromático e lumínico, i.e., o corpo (Vinci, 1986, pp. 32-33). Esta transposição inovadora entre a ciência perspéctica Albertiana, e a teoria óptica flamenga, consubstanciada através da relação intrínseca estabelecida entre o ponto (entidade matemática e abstracta), e a superfície dos corpos (entidades lumínicas e cromáticas), constitui assim, o cerne teórico e a grande novidade que o seu *Trattato* institui. Esta concepção particular de ciência, sustentada num diálogo

[115] A dualidade estabelecida entre a observância visual que postula, e a absoluta racionalização da informação obtida, encontra-se desde logo presente na paráfrase com inaugura o seu discurso. Numa aparente invocação da cartela que encimava a porta da Academia Platónica de Atenas, «Aqui não entre quem não souber geometria», Leonardo institui aos seus leitores uma prévia e semelhante condição, «Não leia os meus princípios quem não seja matemático» (Vinci, 1986, p. 91; Vinci, 1987, p. 112).

[116] Leonardo, emulando de resto as considerações matemáticas de Alberti e de Piero della Francesca em torno do conceito de ponto, «princípio primeiro da geometria», desmonta a simples aferição visual pictórica, dotando-a de uma complexidade conceptual inegável. No seu entender, a compreensão das diversas enciclias decrescentes que compõem a acuidade visual, conduz a uma desconstrução entre a superfície dos corpos e a linha que delimita essa mesma superfície, e entre a linha e um ponto conceptual e imaginário, *terminus ad quem*, a acuidade visual ainda será viável.

permanente entre o macro e o microcosmo, começa e termina, portanto, na inegável *virtu* que Leonardo confere a um olhar reflexivo[117].

Através da análise visuo-cognitiva que estabelece entre as superfícies enquanto revestimento natural dos corpos, e o seu posicionamento no plano pictórico, Leonardo estabelecerá a necessária síntese de todos os componentes formativos da *Scientia Pictórica*, assim como, a derradeira harmonização entre os fundamentos seminais da óptica pictórica flamenga com a perspectiva Florentina. De facto, antes da redacção do seu *Trattato della Pittura*, grande parte dessa harmonização teórica encontrava-se ainda indeterminada e dispersa por obras exclusivamente dedicadas à perspectiva e omissas ou exíguas no campo da óptica pictórica[118]. Muitas das problemáticas associadas ao comportamento da luz nas superfícies quando dispersas no *Quantum Continuum* Albertiano, terá, de facto, em Leonardo o primeiro teórico capaz de propor uma teoria unificada, conjugando finalmente esses dois universos complementares, i.e., o óptico/pictórico com o espacial/perspéctico.

No seu ponto de vista, este posicionamento basear-se-á em virtuosos «princípios científicos e verdadeiros», princípios esses, oriundos da observação directa da natureza e, em última análise, da sua absoluta filiação com a matemática e a geometria. Considerada enquanto forma de conhecimento científico, a arte da pintura deveria então ser classificada por duas proposições fundamentais: 1) a certeza das suas premissas e métodos; 2) a completude do conhecimento manifestado através das suas representações imagéticas. No seguimento desta lógica, para Leonardo a certeza da pintura dependeria, portanto, de vários factores: primeiramente do olho, o mais fiável de todos os sentidos[119]; em segundo lugar, e na dúvida da infalibilidade absoluta da visão, o pintor afere o seu julgamento através de medições reais; em terceiro lugar, a pintura fundamenta-se nos genuínos princípios científicos da geometria e da matemática (Blunt, 1959, p. 26; Vinci,

[117] No seu entender, a pintura, ao compreender as superfícies, as cores e as formas de tudo o que é criado pela natureza, supera a filosofia enquanto ciência, pois esta, na busca incessante das suas virtudes, penetra apenas no interior dos corpos, não atingindo, porém, a recompensa da verdade que a pintura obtém, pois, o olho, ao apreender a sua primeira verdade, é menos enganado do que a mente (Vinci, 1987, p. 88).

[118] Com efeito, a óptica pictórica flamenga não será alvo de uma lídima pretensão tratadística, pois apesar de se constituir processualmente enquanto «ciência visual», será exclusivamente através da *práxis* que a sua transmissão decorrerá. No entanto, importa isentar deste processo todo um *corpus* material constituído essencialmente por instrumentação especular, entenda-se auxiliares do desenho, amplamente analisada tratadisticamente, e cuja relevância para o desenvolvimento da pintura flamenga, se encontra ainda em aberto. *Vide* (Reeves, 2008) e (Molina, 2002).

[119] «A distancias apropriadas y en adecuadas circunstancias, menos se engaña el ojo en su ejercicio que sentido alguno, porque como ya demonstraré más adelante, ve por líneas rectas que componen una pirâmide cuya base descansa en el objecto y cuyo vértice apunta al ojo» (Vinci, 1986, p. 43).

1986, pp. 43 - 45). Obtinha-se assim, o estabelecimento de um sistema gradativo entre percepção visiva e percepção intelectiva, cujo objectivo, seria estabelecer uma paridade com as «verdadeiras ciências», que seriam na sua acepção, todas aquelas que a experiência introduziria através dos sentidos[120], «silenciando a língua dos litigantes», i.e., formulando axiomas irrefutáveis[121]. Apesar da evidente procedência medieva em torno das virtudes da experiência, é certo que Leonardo manifesta aqui um resoluto posicionamento com as vanguardas filosóficas que desde o século XIII, edificavam uma lenta e progressiva marcha em direcção à revolução científica. Para tal, Leonardo divide em três os critérios preliminares que caracterizam, no seu entender, um maior ou menor grau de mecanicidade do conhecimento: mecânico, enquanto conhecimento oriundo tão somente da *práxis*; científico quando esse conhecimento começa e termina exclusivamente na mente; e semi-mecânico quando nasce da ciência e desemboca numa determinada operação manual. Todos estas «ciências», serão na sua opinião, falíveis e vãs por não se filiarem meramente na experimentação, "mãe de toda a certeza", nem serem confirmadas pela experiência, ou seja, por a sua origem, processo e finalização não depender de nenhum dos cinco sentidos. Deste modo, as verdadeiras ciências serão, no seu entender, todas aquelas que procedem exclusivamente de «verdades primeiras» e «princípios notórios», de forma gradual e ininterrupta até à proposição final, à semelhança dos fundamentos matemáticos, aritméticos e geométricos (Vinci, 1986, p. 35).

No seguimento desta lógica, estabelece os dois «princípios notórios», que em seu entender tutelam a pintura, conferindo-lhe uma inegável fundamentação científica: 1) a pintura não compreende senão a superfície sobre a qual se representam as figuras de quaisquer corpos visíveis, i.e., um simulacro perfeito do espaço pictórico e matemático sobre uma superfície plana; 2) a sombra constitui-se enquanto segundo princípio, e como matéria modeladora dos corpos sobre a dita superfície. Da combinação destes dois princípios, nascem, portanto, todos os outros vectores constituintes da *Scientia Pictórica*, i.e., a ciência das linhas da visão e a ciência óptica. Deste modo, do primeiro princípio, Leonardo deriva as seguintes subcategorias: a construção linear dos corpos (desenho); a difusão das cores em relação às diversas distâncias; a perda de determinação dos corpos

[120] Com efeito, ao contrário da poesia, que *contra natura*, pretendia introduzir através do ouvido o que deveria entrar através do olho, Leonardo estabelece a visão como sentido apriorístico e comum a todas as demais artes: "Si vosotros, historiógrafos, poetas o matemáticos, no hubieseis visto las cosas a través del ojo, malamente las podríais describir por medio de la escritura" (Vinci, 1986, p. 51)

[121] Este entendimento de uma correlação directa entre a práxis e as ciências, manifesta uma integra paridade com autores referenciais do século XIII, caso do já aludido Roger Bacon, que na sua Opus Majus, havia afirmado «sem experiência nada pode ser bem conhecido» (Roger Bacon *apud* Vinci L. d., 1986, p. 35).

em relação às diversas distâncias de representação. Ao segundo princípio, Leonardo confere todas as competências do simulacro óptico, ou seja, da *mimésis* mediante o domínio da sombra e da luz – o célebre *chiaroscuro*.

Face a esta inegável demonstração do carácter científico da pintura, Leonardo questiona-se sobre as razões tendentes ao seu evidente demérito no quadro hierárquico das outras «ciências». Para tal, procura determinar os motivos para tão tardia filiação entre a pintura e as ciências matemáticas e geométricas do *Quadrivium*, razão que advém, no seu entender, da exiguidade de obras dedicadas à sua elevação. Este aspecto, resulta na sua óptica, da questão semiótica em torno da linguagem verbal e não verbal, ou seja, pelo facto de a pintura gozar de uma íntegra independência literal, i.e., não depender da palavra escrita para a sua expressão, compreensão ou domínio[122]. Deste modo, e absolvendo *stricto sensu* a pintura, veneranda, mas intangível entidade, culpa todos os precedentes pintores literatos por não haverem dedicado esforços conducentes a uma devida cientificação da pintura, situação mitigada exclusivamente pelos seus mais directos antecessores, Alberti, Ghiberti e Piero della Francesca.

Para Leonardo, e em virtude da integração da *Scientia Pictórica* no grupo das ciências do *quadrivium*, a pintura torna-se inequivocamente uma ciência dialogante e eloquente, capaz de competir de igual para igual com as suas congéneres do *trivium*. Além do mais, na sua óptica, a pintura é detentora de uma inexorável universalidade, decorrente não de quaisquer interpretações linguísticas, mas de uma superior comunicabilidade e natural eloquência visual que claramente manifesta. Tópico recorrente na *Paragone*, o confronto entre linguagem verbal e não verbal, constitui, de resto, o cerne da sua argumentação em torno das semelhanças e dissemelhanças entre a pintura e a poesia[123]. Esta permanente detracção das letras em benefício da pintura, constitui no entender de Angel Garcia, uma clara manifestação contracíclica e anti-humanista[124] (Vinci, 1986, p. 37).

---

[122] "(…) por no saber los pintores hacer valer su razón, quedó por mucho tiempo la pintura sin abogados, pues ella no habla, sino que por sí misma se muestra y da fin en los hechos" (Vinci, 1986, p. 49).

[123] "(…) qué es más próximo al hombre, su própria palabra o su precisa imagen? La palabra que designa al hombre varía según las naciones, pero la forma no varía sino com la muerte" (Vinci, 1986, p. 52).

[124] Em sentido oposto, a vertente anticientificista do humanismo, poderá em parte, explicar esta decorrente afirmação de Angel Garcia. Para Thomas Kuhn, este preponderante antagonismo encontra-se claramente manifesto em Petrarca [1304 – 1374], que emulando uma depreciação da ciência de Santo Agostinho afirmou: "Mesmo que todas essas coisas fossem verdadeiras, não contribuem de modo algum para uma vida feliz, pois que vantagens há em estarmos familiarizados com a natureza dos animais, dos peixes, dos pássaros e dos répteis, enquanto ignoramos a natureza da raça do homem à qual pertencemos, e não sabemos nem queremos saber de onde vimos ou para onde vamos" (Petraca *apud* Kuhn T. , 2017, p. 143). Em face desta afirmação e do seu anticientificismo primário, Thomas Kuhn deduz que caso o humanismo tivesse

De facto, o posicionamento tradicional da pintura no cômputo geral das artes mecânicas, remetia-a para um subcapítulo estatutário largamente demeritório, de resto, claramente exposto por Cennino Cennini, quando no seu *Il Libro Dell'Arte*, se intitula como "humilde membro que exerce a arte da pintura", e estabelece como fundamento da arte e princípio de "todos os trabalhos manuais" [125] o desenho e o colorido (Cennini, 2014, pp. 32, 35). Em resultado desse demérito eterno, terão nascido, portanto, diversas actividades distintas entre si, de acordo com o maior ou menor grau de intelectividade necessário para a sua prossecução, pois não poderiam ser todas iguais: *"(...) pues la más digna es la ciencia; aprendida aquélla, prosiguió com algunas que derivaban de ella, ya que es conveniente que aquélla se fundamente en la operación manual: y es éste un arte que se llama pintar (...)"*. Nesta classificação que estabelece, Cennino infere à pintura um carácter exclusivamente manual: *"conviene tener (...) destreza de mano, para captar cosas no vistas, haciéndolas parecer naturales y apresándolas com la mano (...)"*, matizado apenas pela imperiosa manifestação de "fantasia" por parte do artista (Cennini, 2014, p. 32). Com efeito, este seu argumentário seria basto o suficiente, para no seu entender, posicionar a pintura em segundo lugar, logo após a ciência, e coroá-la com a poesia, razão que confere ao facto de: *"(...) el poeta, com la ciencia originaria que posee, se hace digno y libre de componer y ligar el sí y el no como le plazca, según su voluntad"*. Do mesmo modo, equipara a liberdade com que o pintor representa uma figura erguida, sentada, metade homem e metade cavalo, de acordo com o que a "fantasia" lhe ditar. Repare-se, porém, que Cennino nunca renega o carácter exclusivamente "manual" da pintura, e nunca infere em momento algum, nenhuma virtude intelectiva por detrás da "fantasia" que prescreve. Por outro lado, esta «ciência» de que nos fala, "convenientemente fundamentada na operação manual", em nada corresponde ao carácter epistémico da ciência prescrita por Alberti, Ghiberti, Piero ou Leonardo, quando elevam a arte da pintura à esfera intelectiva da matemática e da geometria (Cennini, 2014, p. 32).

sido o único movimento intelectual da Idade Moderna, a Revolução Copernicana poderia ter sido amplamente adiada. Atente-se porém, que a antecedente revolução Vitruviana, constituiu ela própria, uma evidente ruptura com o carácter exclusivo do humanismo filológico, instituindo no seu lugar, uma revolução filotécnica e epistémica claramente antagónica a este prévio conceito anticientificísta.

[125] Para Cennino, este inegável carácter manual da pintura, posicionava-a no vasto rol de trabalhos e fadigas resultantes do pecado original, resgatadas do opróbrio mediante o póstero arrependimento de Adão e reconhecimento das supostas "virtudes" do trabalho braçal: "Por haber desobedecido el mandamiento que vuestro Dios os encomendo, habréis de transcurrir el resto de vuestra vida entre avatares y fatigas. Por lo cual, conociendo Adán la falta por él cometida, y habiendo sido dotado por Dios de un espíritu tan noble, (…) llegó a la conclusión de que era necessário encontrar una forma de vivir manualmente (…) Luego emprendió muchas artes necessárias y diferentes las unas de las otras (…)" (Cennini, 2014, pp. 31-32).

A estratégia de Leonardo será diametralmente oposta. Efectivamente, um dos aspectos mais singulares do seu *Trattato*, reside precisamente no esmiuçado "debate das artes" que estabelece, procurando definir e confrontar a pintura com as demais «ciências» do *trivium* e do *quadrivium.* De facto, as demoradas análises que estabelece em torno da mudança de paradigma nas artes, multiplicam-se a partir de 1490, demonstrando a afirmação crescente da pintura em detrimento das restantes disciplinas. Será neste aspecto, que Leonardo se desvia largamente do argumentário Cenniniano, pois ao invés de equiparar o grau de "fantasia" entre a pintura e a poesia, enfatiza sobretudo o carácter "mecânico" de todas as demais «ciências» do quadrivium, música e poesia incluídas, que na sua óptica, nunca se poderiam afirmar no plano concreto, sem uma operatividade manual[126]. Recorrendo a um estilo por diversas vezes empolado em prol de uma derradeira e iniludível nobilitação da pintura, Leonardo não hesita em desenobrecer estas artes: a poesia não atinge o essencial; a música é o parente pobre das artes plásticas; à escultura falta-lhe o mistério que a pintura manifesta (Chastel, 2002, pp. 25-26).

Como suporte deste seu argumentário, invoca uma vez mais o *topoi* da supremacia do órgão visivo sobre os demais, de forma a estabelecer a superioridade da pintura face à poesia, musica e escultura. A poesia e a música ignoram, no seu entender, o simulacro das coisas que não se alcançam através da consciência, mas apenas mediante a visão, pois o olho, universal por natureza, recebe: "*las semejanzas o imágenes de los cuerpos y los transmite, a través de la sensibilidade, al sentido común, que se encarga de juzgarlas*"[127]. Por seu turno, a imaginação, sujeita aos limites da memória, sucumbe, se por um acaso "*la cosa imaginada no fuere de mucha excelência*" (Vinci, 1986, p. 46). Esta tão celebrada supremacia sensorial que a visão constitui, surge claramente oposta aos limites semióticos de que a poesia padece, pois face à rígida demarcação que o *nominatus* universal constitui, a pintura goza de uma inegável liberdade visual[128].

Este carácter universalizante que defende para a pintura, não constituirá, porém, uma percepção consensual. À acusação comum de que a pintura, se serviria de ciências

[126] Neste aspecto antecede Humboldt, para quem, o signo fonético, matéria de formação da linguagem, constitui a ponte entre o subjectivo e o objectivo, formalizando a mecanicidade da linguagem, o indispensável liame entre ambos. *Vide* (Cassirer, 2009, p. 40)

[127] Este tópico em torno da confrontação dos sentidos, assume inclusive, alguns contornos caricatos: "Diremos, pues, que la poesia es ciencia que actúa com acierto en los ciegos y que la pintura cumple el mismo cometido com los sordos, pero tanto más digna resulta la pintura, cuanto que ella sirve al mejor de los sentido" (Vinci, 1986, p. 47).

[128] "(…) mayor desproporción existe entre la varieda que atañe a la poesia y aquella outra que atañe a la pintura: el pintor hará infinidade de cosas que las palabras ni siquiera podrén nombrar, por no existir para aquéllas los vocablos apropriados." (Vinci, 1986, p. 47)

afins para se revestir de contornos cientificantes, Leonardo responde com a mesma fundamentação que estabelece para as demais ciências: *"si pretendes [poeta] revestirte de las otras ciencias que a la poesia son ajenas y no te pertenecen, cual la astrologia, la retórica, la teologia, la filosofia, la geometria, la aritmética y análogas, no serás ya poeta; has cambiado y no te atañe lo que aqui se considera"* (Vinci, 1986, p. 50). Com efeito, à denuncia comum de que mesmo as ciências perspécticas, deveriam ser consideradas mecânicas por não poderem ser demonstradas sem recurso à actividade manual, Leonardo contrapõe o facto de o mesmo se passar com todas as actividades, que, nascendo na mente, necessitam da práxis para concretizarem a sua manifestação[129]. As ciências que Leonardo celebra aqui, já não se encerram, portanto, na restrita esfera Cenniniana de uma circunscrita operacionalidade manual. Por um lado, a pintura, enquanto *«cosa mentale»*[130], goza já do mesmíssimo grau de especulação intelectiva que tanto a poesia como a astronomia, a astrologia, a matemática e a geometria manifestamente representam; por outro, a sua condicionante operativa, resultante da transição entre a mente e a operação manual, encontra-se igualmente presente em todas as demais ciências[131]. O pintor, entendido aqui em plena isonomia estatutária com as demais artes liberais, não mais se definirá através das operações mecânicas que realiza, nem pela maior ou menor "fantasia" que imprime à sua obra, mas através do carácter visuocognitivo com que a sua ciência se reveste. Este carácter eminentemente cientificado da pintura, constituirá, portanto, forma simbólica de um aperfeiçoamento tanto intelectivo, como estatutário, que tanto pintores, como mecenas se encarregarão de evidenciar.

[129] "Y si tú me dices que tales ciências verdadeiras y notórias deben ser consideradas mecânicas, puesto que no puedem alcanzar su fin sin acudir al trabajo manual, te replicaré que outro tanto acaece a todas las artes que pasan por manos de los escritores, todas ellas semejantes al dibujo, parte integrante de la pintura. La astrologia y las restantes ciências (incluindo a matemática e a geometria) pasan por operaciones manuales, aunque originalmente sean mentales; así también la pintura, que es primeiro en la mente de su fabulador, no puede alcanzar su perfeccíon sin la operación manual" (Vinci, 1986, p. 36).

[130] Goethe formulará uma proposição semelhante ao afirmar "Arte: uma segunda natureza; misteriosa também, mas mais compreensível, pois se origina no entendimento" (Cassirer, 1995, p. 144).

[131] "En efecto, todo lo que en el universo es, por esencia, presencia o ficción, será primero en la mente del pintor y después en sus manos (…) Y así, tales son los hechos a los dichos, cual la pintura a la poesia, pues los hechos son asunto del ojo y los dichos lo son del oído, y ambos sentidos guardan entre sí la misma proporción que sus objetos" (Vinci, 1986, p. 49).

2.7. Excurso: *A Filosofia das Formas Simbólicas*

> Como todas as outras formas simbólicas, a arte não é a mera reprodução de uma realidade pronta e acabada, dada. É um dos caminhos conducentes a uma visão objectiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade (Cassirer, 1995, p. 126).

A citação em epigrafe, da autoria de Ernst Cassirer, possui um duplo sentido que importa analisar. Por um lado, marca a introdução conceptual da sua *Filosofia das formas simbólicas* (Cassirer, 1972; Cassirer, 2009); por outro, constitui o ponto de partida para outra obra de especial relevância para a presente tese - *A Perspectiva como forma simbólica* de Erwin Panofsky (Panofsky, 1999; Panofsky, 2010). Juntas, constituem um inequívoco e edificante tributo para o entendimento do mito, da linguagem, da ciência e da arte enquanto expressões análogas de um mecanismo seminal de apropriação do real. Será precisamente na idade moderna, que essa apropriação assumirá um papel preponderante enquanto afirmação estatutária, tornando-se impreterível para o desenvolvimento dos mecanismos epistémicos atrás aludidos. De resto, caberá à filosofia das formas simbólicas, uma seminal teorização do conceito de *Trading Zones* no advento da revolução científica: seja através da universalidade linguística que propõe; seja na relevância que confere à acção enquanto mecanismo epistémico. Para um entendimento cabal, tanto da filosofia das formas simbólicas, como da sua influência no decurso teórico da história da arte e da ciência, torna-se assim incontornável uma progressão cronológica e um breve olhar para o encontro de duas personalidades fundamentais, Ernst Cassirer e Aby Warburg[132].

Um dos aspectos seminais que conduziu Cassirer ao limiar da sua filosofia das formas simbólicas, terá sido a configuração com que Warburg delineou a mítica *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Ao invés de arrumar a sua colecção da

[132] No decorrer da década de vinte, a crescente consciência de Cassirer sobre o poder do irracional, torna-se inseparável do seu relacionamento com a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Será em 1920, pouco depois de começar a leccionar na Universidade de Hamburgo, que tomará conhecimento com a famosa biblioteca. Na ausência de Warburg, confinado a um sanatório em Kreuzlingen desde 1918, foi o seu assistente, Fritz Saxl, quem introduziu Cassirer na K.B.W. Cassirer tornar-se-ia, progressivamente, um dos usuários mais preciosos da biblioteca, e com Saxl actuando enquanto intermediário, viria a estabelecer um forte vínculo intelectual com Warburg. Este inegável vínculo, resultado de um reconhecimento mútuo, levará Cassirer a falar de "harmonie préétablie" entre os seus pontos de vista. Cassirer tornar-se-á, de facto, o "filósofo da casa" da Biblioteca Warburg, proporcionando um enquadramento estrutural e conceptual da mesma mais académico, retirando, no entanto, benefícios inequívocos desta relação simbiótica: por um lado, usufruindo da enorme colecção de livros e de um público receptivo à sua disposição; por outro, de uma intensa colaboração intelectual. *Vide* (Lescourret, 2013, p. 321).

forma habitual, i.e., segundo um padrão autor/data, Warburg moldou-a de forma a que a mesma evidenciasse «as suas ideias acerca da história do homem», tornando visíveis os padrões simbólicos fundamentais, subjacentes às obras de arte e literatura individuais, gerando deste modo, "*un organe vivant qui ne se contente pas seulement de parler, mais affine également l'ouïe*" (Skidelsky, 2008, p. 91; Lescourret, 2013, p. 293). Aquando do seu regresso de Kreuzlingen, Warburg pôde finalmente concluir a configuração da biblioteca de acordo com um propósito claramente determinado. O «lugar» corresponderá à «idéia», concretizando aquele que denomina de *Denkraun* um "espaço de pensamento": "*le centre et le miroir concave de cette bibliothèque, justement, le problème de l'influence de l'Antiquité sur les époques culturelles successives*" (Lescourret, 2013, p. 293). As diversas secções encontravam-se distribuídas em torno da famosa sala elíptica, onde diversos painéis de madeira acomodavam as "exposições" de imagens de apoio às diversas conferências de Warburg, constituindo desta forma, o mítico *Mnemosyne Atlas*. A lista de obras eleitas, assim como, o mapa da biblioteca, seguirá a necessidade conceptual em torno de um ideário, e em última análise, da "ordem mental" de Aby Warburg, a saber: a imagem; a orientação; a palavra; a acção. À primeira secção, corresponderão os livros de arte; á segunda, os textos de astrologia, de religião e ciências naturais; a terceira será consagrada à literatura, linguística e poesia; e a última, dedicada à história, à sociologia e à política[133]. Warburg quer mostrar que a arte não é um mundo à parte, mas que se integra na cultura entendida enquanto mediação entre as ciências "positivas" e as ciências humanas. Como tal, as obras de arte testemunham uma psicologia histórica, uma jornada e um desenvolvimento da mentalidade humana provocada pela mesma questão: a orientação no mundo, desde a passagem do caos ao cosmos (Lescourret, 2013, pp. 305 - 306). Esta organização, estruturada fundamentalmente sobre um ideário pan-epistémico, colocará precisamente em evidencia as inevitáveis cumplicidades entre arte e ciência. No exacto momento em que Cassirer começava a compreender a ciência como uma das muitas formas simbólicas, a Biblioteca Warburg apresentou-lhe uma vasta concepção de cultura, entendida no seu todo como um amplo sistema de símbolos. Cassirer imediatamente percebeu o potencial dessa estrutura aquando da sua primeira visita à biblioteca: *"From the row of books* (…) *emerged more and more clearly a series*

[133] Ademais, perante as inevitáveis dificuldades de estabelecer um catálogo coerente de tão heteróclita organização, Saxl e Gertrud Bing, irão etiquetar e agrupar em temáticas precisas os 43.889 livros de acordo com um sistema de cores: verde – filosofia; verde claro – religiões comparadas; castanho – história da arte; vermelho – história; violeta – cultura oriental; azul claro – linguística; azul escuro – antropologia; preto – arqueologia; amarelo – ciências naturais; laranja - jornais (Lescourret, 2013, p. 293).

of images, of distinct spiritual ur-motifs and ur-forms" (Skidelsky, 2008, p. 91). Corroborará assim, a abordagem Warburguiana de uma "crítica" da arte como cultura no sentido Kantiano do termo, ou seja, de acordo com as "condições" sociais, psicológicas e históricas – em última análise, iconológicas - no exacto momento relacional da "apresentação" do símbolo ao mundo, assim como, a persistência, em duplo sentido do irracional no racional (Lescourret, 2013, pp. 313 - 314).

Para além da dimensão nuclear da Biblioteca Warburg na formulação da filosofia das formas simbólicas, o seu conceito de simbolismo natural encontrará as suas origens na crítica ao sensacionalismo de Ernst Mach. Para Mach, o simbolismo perceptivo era apresentado como um mero preliminar para o simbolismo desenvolvido da ciência, embora, sem nexo causal determinável. Cassirer rejeitará essa formulação considerando-a teleológica: "*Thought does not flow here in a finished riverbed which has been made for it; rather, it must find its own way, it must dig its bed for itself*" (Skidelsky, 2008, p. 101). Em vez de pretender compreender o processo simbólico retrospectivamente, i.e., do ponto de vista do conhecimento para a sua origem, Cassirer entende o simbolismo enquanto elemento constitutivo não apenas do conhecimento, mas também da existência humana em geral. Esta percepção conduzi-lo-á a um posicionamento análogo à formulação metafórica Hegeliana, de uma "escada" entre a consciência natural e a ciência ou o puro conhecimento, onde cada degrau se torna indispensável para o entendimento não apenas dos resultados, mas fundamentalmente, do processo evolutivo em si (Skidelsky, 2008, p. 105). Não obstante esta correlação especifica, será em Goethe que Cassirer irá encontrar a fundamentação genérica e estrutural para a sua filosofia das formas simbólicas. Com efeito, segundo Skidelsky, será Goethe quem facultará a Cassirer as ferramentas conceptuais para quebrar de vez com as amarras neo-Kantianas, contrapondo ao ideal de beleza que confinava a arte a um subjectivo reino da pura sensação (*Reines Gefühl),* a crença da objectividade da arte[134]:

> It is here that Goethe breaks decisively with the Kantian tradition. Beauty, for him, is not a subjective impression but a revelation of the real form of things. It is "a manifestation of secret natural laws, wich without this appearance would remain eternally concelead. Cassirer was, as we have seen, already primed for this idea. Substance and Function hints that the mathematical laws of physics might be regarded as products of a more general structuring force. Objectivization need not be limited to mathematical natural science; it might take other nonscientific forms (Skidelsky, 2008, pp. 75-76).

[134] O carácter objectivo da arte, assume para Cassirer uma dimensão analítica inegável, claramente paritária com a objectividade da ciência: "O artista é tão exactamente um descobridor das formas da natureza como o cientista é um descobridor de factos ou leis naturais" (Cassirer, 1995, p. 127).

Será, portanto, sobre este fundo conceptual prévio, onde a ciência assumia por vezes uma forma sensitiva, e a arte, manifestações de extrema racionalidade, que Ernst Cassirer formulará entre 1923 e 1929 os seus três volumes da obra *Philosophie der Symbolischen Formen*. No primeiro, dedicado à problemática epistemológica em torno da linguagem, Cassirer estabelece a sua definição de forma simbólica, propondo para tal, uma reconfiguração do conceito de "imagem" integrando-a na teoria dos "signos". O seu conceito de simbolismo, ao contrário do da razão, abraçará todas as dimensões da existência humana, incluindo a ciência (Skidelsky, 2008, p. 100). Para tal, sobrepõe à singular exigência de semelhanças de conteúdo entre a imagem e a coisa representada, uma complexa forma intelectualizada, entendida agora enquanto instrumento epistémico de apropriação do mundo. Com efeito, à mera condição especular do mundo, contrapõe-se um entendimento superior dessa dinâmica representativa enquanto símbolos intelectuais, mediante os quais, as diversas disciplinas examinam e descrevem a realidade.

Cassirer entende este aspecto epistémico do conhecimento, da arte, da linguagem, do mito e da religião, como deriva natural do espírito humano, não enquanto reduto de uma força meramente reprodutora, mas fundamentalmente formadora, i.e., uma *poiesis (nachbildende Kraft)*. Em todas estas distintas manifestações, os dados empíricos manifestam-se, portanto, não enquanto meros reflexos, mas sim sob os princípios autónomos dos diversos mundos visuais *(bildwelten)* que constituem (Cassirer, 1972, pp. 16-18; Cassirer, 2009, pp. 15-19). Chegado a este ponto, Cassirer conclui que paralelamente à função epistémica, será, portanto, necessário integrar e compreender a função do pensamento linguístico, mito-religioso e artístico de forma a evidenciar o modo como em todos eles, não se realiza apenas uma configuração do mundo, mas fundamentalmente, uma configuração voltada para o mundo: "visando a um nexo objectivo e a uma totalidade objectiva da percepção" (Cassirer, 1972, p. 20; Cassirer, 2009, p. 22).

Será na análise que estabelece dos diversos produtos da cultura espiritual capazes de integrar múltiplas manifestações, tais como: a linguagem; o conhecimento científico; o mito; a arte e a religião - que estrutura a sua concepção de um "ser" entendido fundamentalmente através da dimensão que o "fazer" constitui, i.e., uma "acção" capaz de transformar "o mundo passivo das meras impressões (…) em um mundo de pura expressão espiritual" (Cassirer, 2009, p. 22). Este seu conceito filosófico reflecte a

concepção Goethiana de que o homem se descobre fundamentalmente através da acção e não da contemplação:

> Man's outstanding characteristic, his distinguishing mark, is not his metaphysical or physical nature - but his work. It is this work, it is the system of human activities, which defines and determines the circle of "humanity". Language, myth, religion, art, science, history are the constituents, the various sectors of this circle. A "philosophy of man" would therefore be a philosophy which would give us insight into each of these human activities and which at the same time would enable us to understand them as an organic whole (Skidelsky, 2008, p. 103).

Deste modo, a ciência, enquanto forma de reflexão, não se instala como entidade singular, mas estabelecendo contacto e parceria com todas as formas prévias de concretização linguística, constituindo a arte um veículo privilegiado em face da sua capacidade de visualidade e projecção imagética[135] (Cassirer, 1972, p. 20; Cassirer, 2009, pp. 22 - 25). Para Cassirer, esta prevalência visual da arte sobre as demais linguagens, instaura através do *signo*: "o primeiro e necessário passo para o conhecimento objectivo da essência das coisas" - constituindo-se deste modo, enquanto inegável vínculo imagético estabelecido entre a arte e a ciência[136] (Cassirer, 2009, p. 36). Os produtos da análise científica devem ser vistos, insiste Cassirer, como fenómenos fundamentalmente expressivos, com vista a construir uma ordem objectiva da natureza e apreender as suas leis[137]. Esta percepção confere à idade moderna, uma centralidade por excelência onde a paridade e extrema cumplicidade entre a representação expressiva terá ocorrido de forma inequívoca enquanto mecanismo epistémico de apropriação do mundo. A ambivalência das formas simbólicas, torna-se deste modo, passível de distintas interpretações consoante a qualidade ou modalidade das suas representações. Com efeito, dois dos aspecto mais notórios dessa ambivalência, serão denotados precisamente por Cassirer tanto na expressão mimética, analógica e simbólica[138], como na expressão do espaço e nas

---

[135] "O conhecimento [ciência], bem como a linguagem, o mito e a arte: nenhum deles constitui um mero espelho que simplesmente reflete as imagens que nele se formam a partir da existência de um ser dado exterior ou interior; eles não são instrumentos indiferentes, e sim as autênticas fontes de luz, as condições da visão e as origens de toda configuração" (Cassirer, 2009, p. 42; Cassirer, 1972, p. 35).

[136] "Neste sentido, o mito e a arte, a linguagem e a ciência são criações que formam o ser: elas não são simples cópias de uma realidade existente, mas representam, ao invés, as linhas gerais do movimento espiritual, do processo ideal no qual, para nós, o real se constitui como unidade e pluralidade, como multiplicidade das configurações que, entretanto, afinal são unificadas através de uma unidade de significação" (Cassirer, 2009, p. 64).

[137] "We arrive at the data of mere sensation - such as light or dark, warm or cold, rough or smooth - only by setting away a fundamental stratum of perception, by doing away with it, so to speak, for a definite theoretical purpose .... This disregard is perfectly justified from the point of view of the purely theoretical intention, the intention of building an objective order of nature and apprehending its laws (…)" (Skidelsky, 2008, p. 116).

[138] "Não há dúvida de que, à semelhança da teoria da arte e da teoria do conhecimento, também a teoria linguística se liberta apenas lentamente das injunções do conceito da imitação e da teoria da reprodução *(Abbildtheorie)*" (Cassirer, 2009, p. 188).

relações espaciais - duas dimensões que constituem, de facto, o cerne da *Scientia Pictórica*. As formas de representação espacial, assumem para Cassirer um inegável carácter anfibológico, pois semelhantes conjuntos de linhas e figuras, poderão ser interpretados, ora como ornamentos artísticos, ora como desenhos geométricos, conferindo assim "a um mesmo material um sentido completamente diferente":

> A unidade de espaço que construímos na contemplação e produção estéticas, na pintura, na escultura, na arquitectura pertence a um nível totalmente diferente daquele que se manifesta em determinados teoremas e axiomas geométricos. Aqui reina a modalidade do conceito lógico-geométrico, lá a modalidade da fantasia espacial artística: aqui o espaço é concebido como a essência mesma de relações interdependentes, como um sistema de "causas" e "efeitos", lá ele é compreendido como um todo, na interpenetração dinâmica de seus momentos individuais, como uma unidade da intuição e da emoção (Cassirer, 2009, p. 47).

Esta mesma percepção, será amplamente analisada posteriormente no seu *Ensaio sobre o Homem*, onde o conceito de "fantasia espacial artística" e de espaço "lógico-geométrico", assumem uma significação muito mais vasta. De facto, Cassirer distingue a formulação espacial em três categorias amplamente divergentes: um espaço simbólico; um espaço da acção; e um espaço abstracto. A transposição do espaço da acção para um conceito de espaço teórico ou científico – o espaço da geometria, constitui na sua óptica, a mais paradigmática das evoluções. O espaço geométrico, homogéneo e universal, abstrai, na sua óptica, toda a variedade e heterogeneidade que a natureza induz através dos sentidos. Esta racionalização de um espaço uniforme, compreendido para lá da fronteira sensitiva, introduzirá o homem num conceito superior de ordem cósmica, única e sistemática. Esta alteração absoluta de arquétipo, pressupõe uma transposição na dinâmica de relacionação e apresentação de um objecto, para uma forma evoluída de conhecimento, expresso através da sua representação, localização e determinação num sistema espacial geral (Cassirer, 1995, p. 49). Esta dinâmica evolutiva encontra-se, portanto, por detrás de muitos dos fenómenos transitivos anteriormente referidos, nomeadamente no desenvolvimento de técnicas de cartografia e navegação, mas sobretudo, no advento e conceptualização da revolução Copernicana. À semelhança da transposição entre o medievo espaço sagrado e/ou hierofânico da pintura pré-perspéctica e o espaço científico e geométrico [**Fig. 127**, **Fig. 145**], também a ciência revelará um deslocamento similar: "A astronomia, põe de lado a astrologia; o espaço geométrico toma o lugar do espaço mítico e mágico. Foi uma forma falsa e errónea de pensamento simbólico que primeiro abriu o caminho para um novo e verdadeiro simbolismo, o simbolismo da ciência moderna" (Cassirer, 1995, p. 52). Cassirer não descarta, assim, o aspecto fenomenalista ou mítico das primeiras percepções no desenvolvimento da ciência moderna. Ao não

instituir nenhum sentido antitético entre duas formas simbólicas aparentemente antagónicas, intui uma deriva natural e transitiva necessária entre o pensamento mítico e o pensamento científico. Com efeito, em face da pluralidade fenomenológica que estabelece entre as diversas plataformas de expressão linguística, artística e científica, poder-se-á inferir a relevância que o advento da perspectiva, enquanto forma simbólica, mas também diagramática, poderá ter tido na própria génese e desenvolvimento da revolução Copernicana.

Será a partir deste âmbito teórico que Cassirer propõe a partir de 1923, que Erwin Panofsky construirá a sua *Perspectiva como forma simbólica*, obra ambígua face ao posicionamento anfibológico do seu autor. Com efeito, Panofsky não conseguirá resolver o paradoxo capaz de unificar de forma harmónica o inequívoco cientificismo inerente à construção perspéctica, com uma visão exclusivamente filológica da arte. Ao contrário de Cassirer, Panofsky ficará entrincheirado entre duas realidades teóricas beligerantes e paradoxais entre si: por um lado, o ideal quimérico da arte, compreendida substancialmente enquanto expressão de um sentimento puro (*Reines Gefühl)*; por outro, uma visão objectiva da arte enquanto expressão simbiótica da ciência. Panofsky, perante este dilema, e devido à natureza adversa da filologia face à explicação do fenómeno artístico, não entenderá nunca a perspectiva enquanto forma autónoma e cientificante da arte, quanto muito, relevará o seu papel enquanto estrutura compositiva. Será exclusivamente sob esta "capa" interpretativa e de permanente cotejo com a antiguidade, que Panofsky analisará a perspectiva, fenómeno de resto, diametralmente diverso das tradicionais problemáticas do foro humanista (Panofsky, 1999, p. 22). Com efeito, depreende-se essa clara separação através das palavras de Alberti atrás analisadas. Quando este estabelece a devida ponte entre *Episteme* [conhecimento] e *Techne* [entendida aqui enquanto práxis artesanal e/ou artística], defendendo a autonomia formal entre a matemática e a pintura, edifica uma estrutura completamente autónoma de um sistema de significação filológico[139]. No seu lugar, Alberti instaura um semiológico dispositivo fundado exclusivamente na profícua conjunção entre *Techne* e *Logos*, i.e., em fundamentos tecnológicos enquanto razão associada a um «fazer» artesanal, aspecto que constitui uma absoluta novidade, e não uma qualquer «abdução» a um ideário classicista.

[139] Recorde-se uma vez mais as exactas palavras de Alberti: "I speak in these matters not as a mathematician but as a painter. Mathematicians measure the shapes and forms of things in the mind alone and divorced entirely from matter (…) I therefore ask that my work be accepted as the product not of a pure mathematician but only of a painter" (Alberti L. B., 2004, p. 37).

O sistema analítico de Panofsky, porque comprometido exclusivamente com a sistematização filológica que a iconologia induz, não se mostra capaz de integrar a novidade que o próprio discurso Albertiano faz adivinhar. Deste ponto de vista, poder-se-á afirmar com clareza, que Panofsky não concretiza o axioma Cassireriano de uma transposição entre um espaço mítico e sagrado para um espaço científico e geométrico. Na exacta medida em que apenas reflecte as sincronias ou diacronias com o espaço clássico e medievo, Panofksy condiciona a sua leitura a uma obrigatória dimensão simbólica mítico/religiosa. Entende assim o advento da perspectiva na idade moderna, como um modelo heurístico e diacrónico, onde novos paradigmas substituem anteriores mecanismos inoperantes, mas com semelhante significação. Neste sentido, e conforme já observado, parece anteceder Thomas Kuhn, para quem as revoluções resultariam sempre de um imperativo não cumulativo de substituição de paradigmas (Kuhn T. S., 2009, pp. 133-134). A distinção entre os dois modelos, encontra-se, porém, na concepção de base com que as diversas evidências, materiais ou imateriais são encaradas. Para Kuhn, o paradigma de substituição assume-se enquanto elemento transitivo epistémico; para Panofksy essa alteração decorre sobretudo de factores estilísticos e de significado. Panofsky não entenderá o advento perspéctico como traço impressivo de qualquer revolução, antes, simples estratégia de representação espacial, compositiva e marca singular de um estilema, ainda que, em última análise, o mesmo possua características cientificantes (Panofsky, 1999, p. 23).

Este posicionamento algo ambíguo e contraditório, sobretudo quando confrontado com o ensaio que lhe dá corpo, é contextualizável em face da transição teórica que Panofsky opera entre Alois Riegl (1858 – 1905) e Ernst Cassirer. Para Riegl, o homem constitui-se fundamentalmente enquanto ser fenomenalista e sensorial, descartando a influência de toda e qualquer função material e tecnológica, considerada aqui, como restrição da forma no seu volitivo conceito de *Kunstwollen* (vontade artística). Este posicionamento de Riegl, de contornos amplamente romanticistas, encontrava lastro na crença da superioridade do espírito sobre a matéria, da imaginação sobre a razão, um mecanismo que Christopher Wood, categoriza como um afastamento entre os objectos e o mundo operado pelos historiadores da Arte (Panofsky, 1999, p. 11). Já Cassirer, por seu turno, ao entender a arte enquanto universo do discurso, i.e., mecanicista por natureza, não concebe o seu entendimento desassociado do processo material e tecnológico que o origina. A arte, defende, "deve sempre dar-nos antes moção do que mera emoção", sendo

que, através do processo sincrético com os abstraccionismos que a ciência induz, a imaginação volitiva tende a diminuir visto que, "as formas das coisas tais como são descritas nos conceitos científicos tendem cada vez mais para tornar-se meras fórmulas" (Cassirer, 1995, pp. 127, 131, 133). Na abordagem que estabelece à perspectiva, Panofksy, encontrar-se-á assim, dividido entre duas realidades conceptuais e teóricas opostas, das quais tentará a devida síntese. Ao reter o conceito Riegliano de *Kunstwollen*, não deixará, porém, de o reificar perante a implacável objectividade Cassireriana:

> É verdade que este problema parece situar-se mais no âmbito da Matemática do que no da Arte, já que se poderia, e com razão, apontar que a imperfeição relativa, até mesmo a ausência absoluta, de **uma representação perspectivada nada tem a ver com o valor artístico** (tal como, no caso inverso, a rigorosa observância das leis da perspectiva não redundará em prejuízo da «liberdade» artística). **Mas, se a perspectiva não constitui um factor valorativo, é, por certo, um factor estilístico**. Poderá mesmo ser caracterizada como (e o termo tão apropriado de Ernst Cassirer penetra na História da Arte) uma dessas **«formas simbólicas»** em que «o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo». Por isso, é fundamental apurar se os períodos e áreas da Arte possuem ou ignoram a noção de perspectiva e também definir que noção é essa (Panofsky, 1999, p. 42, grifo nosso).

Ao relevar sobretudo o carácter «estilístico» e não científico da perspectiva, a abordagem Panofskyana tornar-se-á, portanto, teleológica, procurando retrospectivamente indícios conducentes à formulação de uma teoria perspéctica, integrando-a num vasto complexo filológico. Procura deste modo, traços, indícios, "períodos e áreas da arte" capazes de integrar esse corpo «estranho», que no seu entender, "nada tem a ver com o valor artístico". Deste modo, e defendendo até certo ponto o postulado Riegliano, constata o facto de os pintores da antiguidade, conhecedores que eram do oitavo teorema de Euclides, não haverem concretizado a *perspectiva artificialis* apenas por não necessitarem de um espaço pictórico sistemático, i.e., por este conceito estereográfico não corresponder à sua vontade artística, ou seja, à noção de *Kunstwollen* (Panofsky, 1999, pp. 37-39). A sua visão, torna-se uma vez mais anfibológica. Se por um lado, justifica o facto de a antiguidade não ter sido capaz de dar o passo, "na aparência tão insignificante", conducente ao desenvolvimento da perspectiva linear, por esta não servir o *telos* ou a clássica visão do mundo *(Weltanschauung)*; por outro, remete a sua génese precisamente para os primórdios da revolução científica (Panofsky, 1999, pp. 43-44). No seu entender, será ainda no período Gótico, marcado pelo advento de inúmeras obras de cariz científico de autores incontornáveis, como Vitellio, Peckham e Roger Bacon, que a revitalização teórica do espaço Aristotélico ocorrerá, conduzindo esse estágio definitivamente à modernidade. Panofsky, compreende assim, o carácter irruptivo da perspectiva artificial, como um estado processual de súbita evolução, "quase nos é possível (…) prever em que

ponto vai irromper", que se traduziu simbolicamente enquanto afirmação imagética de um mundo «moderno» (Panofsky, 1999, p. 52).

O grau de impacto ontológico dessa nova «forma simbólica» no universo visual da idade moderna, encontra-se a seu ver, inscrito no aforismo Leonardiano, que conforme observado, entendia a perspectiva como sendo «o freio e o leme da pintura». Para Panofsky, a perspectiva não se limitou a elevar a Arte à condição de «ciência», o que paradoxalmente no seu entender, constituiria, de facto, uma valorização. Ao integrar a perspectiva num modelo disruptivo e transitório entre arte e ciência, seguindo, de resto, o modelo filosófico que Cassirer havia proposto, não descarta, porém, a sua interpretação enquanto estilema. Baseando-se no aforismo Cassireriano de que a ciência confere ordem nos pensamentos e a arte ordem na apreensão das aparências visíveis, tangíveis e audíveis (Cassirer, 1995, p. 145), Panofksy conduz o leitor a uma conclusão ineludível - a perspectiva constitui uma síntese destas duas dimensões: "A impressão visual subjectiva foi sujeita a uma tal racionalização que essa mesma impressão acabou por se tornar o alicerce de um mundo de fundações sólidas, mas, ao mesmo tempo, num sentido completamente moderno da experiência, «infinito»" (Panofsky, 1999, p. 61). Esse mundo que caracteriza como sólido e tendente para o infinito, não é outro senão o científico, cujos alicerces, entende Panofsky, resultam em grande parte de um amalgamento das duas estruturas aludidas por Cassirer. Com efeito, será da fusão da ordem dos pensamentos (racionalização objectiva) com o ordenamento visual do mundo, *(Weltanschauung)*, que nascerá, num duplo sentido, a nova estrutura racional e epistémica: a um olhar racionalista, será acoplada uma racionalidade visual, ou por outras palavras, a ciência tornar-se-á imagem e a imagem tornar-se-á ciência. Esta concepção, confunde-se na idade moderna, com as próprias estruturas psicofisiológicas do ser, que vê desenrolar-se perante os seus olhos, uma matematização de um espaço, outrora mítico e religioso, ocorrendo segundo Panofsky "uma objectificação do subjectivo" (Panofsky, 1999, p. 61).

2.7.1. A Ciência Pictórica como forma simbólica: *Iconopoeise* e afirmação estatutária

Do ponto de vista teórico, e à luz da filosofia das formas simbólicas, cada afirmação simbólica e imagética que a *Scientia Pictórica* produz, constituirá *per se*, uma afirmação linguística inequívoca, cujo teor, paralelamente a quaisquer interpretações de cariz exclusivamente iconológico, deverá e poderá ser entendida enquanto axioma visuo-científico. Será sobre este conceito prévio, que se propõe a edificação de um mecanismo de leitura e interpretação imagética, que contemple não apenas o signo pelo seu valor intrinsecamente filológico, mas sobretudo que vise os marcadores que denunciem a sua íntegra filiação num sistema mais vasto de afirmação científica e tecnológica da *práxis*.

De acordo com o exposto no capítulo precedente, a representação de elementos cientificistas encontrará a sua significação, não nos subjectivos propósitos Rieglianos de uma vontade artística (*Kunstwollen*), mas sobretudo, numa objectiva e consciente afirmação «moderna» dos novos mecanismos de percepção do mundo (artísticos, científicos e linguísticos). Em conjunto, estes terão promovido uma progressiva matematização do espaço mediante uma forma cientificante, que segundo Cassirer, instituirá uma formulação conceptual da realidade. Os signos empregues para essa percepção, deverão, portanto, ser compreendidos enquanto instrumentos de aferição do real, de mensurabilidade, de projecção e de afirmação epistémica. Estes serão, em última análise, uma reflexão imagética dos próprios processos envolvidos na *práxis*, nascendo não de uma vontade artística, mas fundamentalmente, de uma inegável vontade tecnológica. Será sobretudo, por evidenciar uma dimensão simbólica e estetizante do homem no contexto da abordagem superficial do cientificismo pictórico, que Panofksy ficará encurralado entre duas realidades antagónicas, considerando, por um lado, a percepção da perspectiva enquanto expressão racionalizante, mas sem alijar, porém, a carga alegórica da mesma. De facto, ao compreender-se o advento da *Scientia Pictórica* enquanto manifestação eminentemente dessacralizadora, a esfera de significação que a iconologia propõe, esvazia-se de sentido. Este facto decorre do entendimento que a mesma dedica ao seu objecto de estudo, encarado aqui, exclusivamente na sua dimensão histórica, alegórica, simbólica e religiosa, em detrimento de uma complementar leitura epistémica e tecnológica.

A *Scientia Pictórica* representa assim uma oportunidade de reformulação dos tradicionais dispositivos de significação na história da arte, exigindo sequentemente uma ponderação inequívoca das tradicionais designações taxinómicas e ontológicas do

homem, que importa compreender em toda a sua dimensão. Com efeito, ao atávico *Homo Religiosus*, alicerçado desde a antiguidade tardia, será justaposto a partir do século XIV, e mediante o advento do *I Primi Lumi* italiano, o *Homo Aestheticus*. A este último, caberá a função de traduzir os signos visuais mítico-religiosos numa representação muito mais complacente e coerentemente formulada da realidade. Este modelo operativo, corresponderá de forma integral, ao reino do *Artifex* [**Tabela 4**], facto que se traduz numa metodologia processual inteiramente fundada sobre os princípios teóricos de uma *imitatio auctorum*, consubstanciada por padrões arquetípicos e preceituais[140]. O carácter eminentemente apográfico da *práxis*, fundado exclusivamente sobre a reprodução acrítica de modelos, instaura na sua interpretação, uma evidente condição iterativa. No plano iconográfico, a descodificação integral do modelo A, corresponderá sempre à descodificação de todas as réplicas subsequentes, outorgando a esta valência interpretativa um relevante carácter indefectível.

A este primeiro nível de descodificação visual iconográfica, Erwin Panofksy atribuiu dois complementares níveis de significado: um primário ou natural; e um secundário ou convencional. Ao primeiro, corresponderá, no seu entender, uma análise pré-iconográfica ou "pseudo-formal" do mundo dos motivos artísticos, fundamentada exclusivamente na história dos *estilos*[141]. Já ao significado secundário ou convencional, Panofsky atribui uma função analítica e iconográfica do mundo das imagens, das histórias e das alegorias, fundamentada sobretudo, no conhecimento conceptual e temático das fontes literárias. Como sistema correctivo deste segundo nível de interpretação, propõe uma indeterminada história dos *tipos*, que caracteriza como uma visão compreensiva de temas e conceitos específicos, expressos por objectos e eventos, sob condições históricas variáveis (Panofsky, 1989a, pp. 19-28; Panofsky, 1989c, pp. 31-38).

Contudo, e conforme observado, em meados do século XV será aposta sobre esta factual e alegórica supra-realidade, uma objectiva super-realidade, e a complexidade daí imanada, expressa num mundo de renovados valores simbólicos, obrigará a uma complexificação dos sistemas primários de descodificação. Com o humanismo em toda a sua máxima expressão filológica, chegará também a revolução Vitruviana, e com ela, a

[140] A transposição entre o *Homo Religiosus* e o *Homo Aestheticus*, encontra em Giotto um marco ineludível, claramente reafirmado por Cennino Cennini, que mais do que uma anamnese visuocognitiva do mundo, propõe, de facto, uma significação estética do mesmo, i.e., não mimética e fundada fundamentalmente sobre a cópia de arquétipos pré-definidos.

[141] Panofksy contextualiza esta sua proposição enquanto visão compreensiva do modo como, de acordo com as variáveis históricas, os objectos e os eventos são expressos por formas (Panofsky, 1989a, p. 38).

génese conceptual do *Homo Technologicus*. Este, caracteriza-se fundamentalmente por uma crescente deriva experimental e mecanicista dos processos cognitivos e expressivos, cuja dimensão, esgotará largamente a restrita esfera filológica e a reificação histórica que os conceitos Warburghianos de *Pathosformel* e *Nachleben* pressupõem. A instauração deste novo modelo epistémico, materializado agora, através de uma experimentação processual, consubstanciar-se-á em novas codificações visuais, mas sobretudo, numa gradual afirmação individualista. Este renovado carácter autoral, irá dotar os signos visuais empregues de uma complexidade semântica claramente distinta dos precedentes. Este nível de codificação de superior complexidade, designado por significado ou conteúdo intrínseco, corresponderá finalmente, ao mundo dos valores simbólicos que a interpretação iconológica Panofskyana propõe. Para tal, este prescreve o mais complexo dos dispositivos de interpretação, alicerçado sobre uma «intuição sintética», i.e., uma familiaridade com as tendências essenciais do espírito humano, voluvelmente condicionado por uma mundivisão *(Weltanschauung)*. Os indícios imagéticos desta mundividência, encontra-os naquilo que designa, *mutato nomine*, de «história dos sintomas culturais ou símbolos», caracterizada enquanto visão esclarecida dos temas e conceitos específicos, que em condições históricas variáveis, caracterizam a expressão do espírito humano (Panofsky, 1989a, pp. 26-27; Panofsky, 1989c, p. 38).

Panofksy propõe uma graduação progressiva dos diversos graus de discernimento imagético compreendidos em três níveis de leitura distintos: motivos artísticos; histórias e alegorias; valores simbólicos. Este sistema constitui, porém, um mecanismo de aferição imagética, cuja amplitude de leitura pressupõe apenas uma singular transposição taxinómica entre o *Homo Aestheticus* e o *Homo Symbolicus*. Com efeito, constatamos que para Panofsky, o horizonte de informação, para lá do qual o significado perde o seu valor intrínseco, encontra-se exclusivamente limitado ao plano simbólico de uma vaga história dos sintomas culturais. Ademais, e conforme ficou observado no capítulo antecedente, todas e quaisquer manifestações exógenas e cientificantes da arte, constituem para si, corpos «estranhos» e matéria que "nada tem a ver com o valor artístico". Este «valor», na sua óptica, encontra-se, portanto, limitado tão somente à fronteira que separa o significado da forma dos mecanismos de constituição dessa mesma forma.

Constata-se, porém, que o processo evolucionário subentendido por Panofsky entre o *Homo Aestheticus* e o *Homo Symbolicus*, não se constituiu enquanto derradeira metamorfose intelectiva. A esta, será aposta uma irremissível mutação que sobreporá à visão estetizante e simbólica do mundo, uma visão tecnológica e claramente epistémica.

O objecto de estudo resultante da sobreposição destes dois processos visuocognitivos, *mutatis mutandis*, deverá ser compreendido em toda a sua dimensão ontológica e sincrética, i.e., entender o homem fundamentalmente enquanto *Homo Epistemicus*. Este *Homo Epistemicus* marca assim o advento de uma nova era. O seu tempo é já o da revolução Copernicana – a sua expressão a do reino do *Uomo Universale* [**Tabela 4**]. A sua afirmação imagética, não poderá, portanto, ser entendida exclusivamente segundo os pressupostos formais e filológicos que caracterizam as precedentes afirmações visuais. Com efeito, a estrutura interpretativa que a iconografia e a iconologia apresentam, por se consubstanciar fundamentalmente sobre pressupostos alegóricos e simbólicos, não se adequa inteiramente ao universo semântico que a *Scientia Pictórica* representa, criando ausências de significado, sempre que à codificação semiótica não corresponder um vector histórico/filológico específico. Este aspecto, recorde-se, advirá sobretudo da mutação de uma concepção exclusivamente semântica [*semiósica*] e filológica da obra, para uma caracterização filotécnica da práxis, responsável pela introdução de fundamentos cientificantes e de complexa erudição.

Resulta daqui que a projecção simbólica proposta por Cassirer, manifestar-se-á claramente através da aposição de símbolos míticos e religiosos, não apenas a uma estrutura estética [logo, artística], mas também científica - conduzindo assim a um sincrético e complexo sistema de linguagem. A leitura deste sistema apenas pela sua vertente secundária, i.e., mítico-religiosa, conduzirá a uma percepção circunscrita a um conjunto de códigos imagéticos, que embora contextualizem a sua vertente intrínseca, não esgotam, porém, a significação da obra. Importa assim elencar os diversos elementos de significação que extrapolam em larga medida as "margens" de descodificação dos habituais processos de cognição artística. A estes corresponderão todos os signos, cuja função, mais do que contribuir para a narrativa iconográfica apensa, ou para os demais vectores de significação que a iconologia instala, cumpram fundamentalmente um papel de declaração de princípios claramente cientificantes, aos quais, o artista pretende filiar-se por questões estatutárias.

Será, portanto, este o ponto de partida para o proposto conceito de iconopoiese [*Iconopoiesis*], enquanto sistema de descodificação visual dos elementos constituintes da *Scientia Pictórica*. Este termo, resulta da coalizão do prefixo "imagem" (ícone - *εἰκών* - eikon), com o sufixo "*Poiéo*", cujo significado «fazer», «criar», «inventar» ou «construir», constitui a base filológica de palavras como poesia ou poética. Uma vez definidos os princípios etimológicos que formalizam a iconopoiese - estrutura claramente

preponderante para o entendimento do fenómeno artístico em toda a sua dimensão axial - importa caracterizar os domínios da sua acção. Desde logo, a iconopoiese assume-se como estrutura fundamental para a descodificação ulterior de uma análise imagética fundamentada exclusivamente nos códigos visuais e semióticos que a iconografia e a iconologia propõem. A manifesta discordância de uma exclusividade funcional desses mecanismos de descodificação/interpretação imagética, advém do facto de os mesmos se assumirem inteiramente enquanto *fons et origo* de todos os processos visuais e cognitivos envolvidos na sua factura. Este processo, descarta liminarmente todo um processo pré-conceptual de concreção[142], cuja preponderância se revela claramente precedente e tecnologicamente significativa. Com efeito, esse posicionamento fica claramente estabelecido por Panofsky quando este rejeita em absoluto a dimensão construtiva da obra independentemente do seu conteúdo alegórico e estilístico[143]. Ao relevar o conceito de «intenções» artísticas, Panofsky parece reinventar uma vez mais o *topos* Riegliano da vontade artística *(Kunstwollen)*, que, quando analisado do ponto de vista operativo, caracteriza-se exclusivamente, no seu entender, como uma mera proposição opcional[144]. A *práxis* assume-se assim, na esfera Panofskyana, como mero auxiliar no desenvolvimento de soluções especificas para «dificuldades artísticas» gerais, i.e., para uma clarificação singular das particularidades estilísticas da obra.

Este posicionamento, afigura-se diametralmente oposto ao de Cassirer, conquanto este afirma claramente não ser possível entender uma obra de arte: "(…) sem em certa medida, repetir e reconstruir o processo criador por que veio à existência (…) A tentativa para caracterizar uma obra de arte por qualquer aspecto emocional tem pois inevitavelmente de deixar de lhe fazer justiça (…) qualquer classificação dessas seria perfunctória e superficial" (Cassirer, 1995, p. 131). No processo criador, Cassirer subentende três categorias envolvidas: a *ideia* conceptual; as origens iconográficas e/ou iconológicas induzidas por patronos e mecenas; caracterizações estéticas, cronológicas e

[142] "A linguagem e a ciência são abreviações da realidade; a arte é uma intensificação da realidade. A linguagem e a ciência dependem de um e mesmo processo de abstracção; a arte pode descrever-se como um processo contínuo de concreção" (Cassirer, 1995, p. 127).

[143] "Os objectos da história da arte só podem então ser caracterizados numa terminologia que seja tão reconstrutiva quanto é recreativa a experiência do historiador da arte: tem de descrever as particularidades estilísticas, não como dados mensuráveis ou de qualquer outro modo determináveis, nem como estímulos de reacções subjectivas, mas como aquilo que dá testemunho de «intenções» artísticas" (Panofsky, 1989c, p. 23).

[144] "(…) tem de se supor uma situação na qual o autor da obra teve mais do que uma possibilidade de proceder ao seu dispor, ou seja, na qual ele se confrontou com uma dificuldade para optar entre variados tipos de acentuação" (Panofsky, 1989c, pp. 23 - 24).

geográficas transpostas para códigos visuais seriados. Mas do mesmo modo que todos estes distintos níveis de leitura da obra constituem entre si uma «reconstrução» dos processos eidéticos de significação, também as metodologias processuais e tecnológicas coetâneas - dispersas numa rede diversa de actividades cientificantes - o fazem. Estas, reúnem no seu âmago uma problemática epistemológica comum – a utilização de formas simbólicas das chamadas «matemáticas úteis», de evidências ópticas, ou de epistemologias artesanais - como mecanismo de superação do individuo face ao seu próprio tempo, ou seja, de uma sublimação estatutária através de um acto criativo cientificado. Este princípio parece convocar o binómio intuído por Martin Heidegger na arte. Para Heidegger, a obra de arte consiste precisamente na conjugação válida de duas valências complementares, por um lado, aquilo que designa por 'coisa fabricada', à qual se reúne algo de outro, e que a edifica enquanto símbolo: "Quase parece que é o carácter de coisa na obra de arte que constitui como que o suporte no qual e sobre o qual o outro e o autêntico estão edificados. E não é este carácter de coisa da obra o que o artista cria na sua manufactura" (Heidegger, 2008, pp. 13-14).

Ainda segundo Heidegger, será a dimensão associada a uma *práxis* consciente e intelectiva, a conter o germe potenciador da forma simbólica dessa mesma sublimação, i.e., a afirmação topológica do objecto artístico, surgirá directamente associado à sua metodologia de concreção enquanto estrutura naturalmente evidenciada pela manufactura: "O que é que é mais natural do que o homem projectar o modo como concebe a coisa no enunciado sobre a estrutura da própria coisa?" (Heidegger, 2008, p. 17). Com efeito, ao tornar-se forma simbólica, o «fazer» depara-se com o carácter inefável da sua própria exiguidade temporal, extinguindo-se no instante da sua própria «acção» modeladora. De forma a combater a efemeridade que a práxis cientificada contém, o artista vê-se assim obrigado a constituir visualmente determinados indícios que esse mesmo «fazer» instala.

Será esta a dinâmica que a *Scientia Pictórica* induzirá no próprio sistema de significação da obra - sobrepondo a um primário carácter apotropaico e soteriológico da obra – um revolucionário sistema de significação epistémico, científico e tecnológico. Com efeito, nenhum destes marcadores parece encontrar no sistema de descodificação iconográfico e iconológico proposto por Panofsky, qualquer função de superior significação: "Os signos e estruturas humanas são registos porque e na medida em que exprimem ideias que, embora realizadas pelos processos de simbolizar e construir, são separadas desses processos" (Panofsky, 1989c, p. 17). Trata-se, portanto, de um evidente

paradoxo, onde signos passiveis de um enquadramento de significação, por se constituírem enquanto marcadores que um «fazer» instala, deverão ser excluídos desse mesmo sistema. Será, portanto, enquanto sistema complementar da iconologia, que a iconopoiese se propõe desvendar todas as evidências de um «fazer» cientificado e propositadamente inscrito na obra. Apesar de por vezes existir uma aparente sobreposição semântica, o espectro de significação, porque distante do plano alegórico e filológico, encontra a sua fundamentação.

Quais serão então os marcadores que evidenciam o advento da *Scientia Pictórica* enquanto alavanca estatutária, e que extrapolam largamente a esfera restrita que a iconologia pressupõe? Conforme observado, a partir da terceira década do século XV, começam a surgir uma miríade de formas simbólicas claramente cientificantes, cuja significação intrínseca não será passível de se enquadrar nos processos narrativos iconográficos e iconológicos preestabelecidos. Trata-se de elementos imagéticos, cuja função, longe de consubstanciar os significados primários e secundários, parecem autonomizar-se face ao sentido alegórico das obras: a) linhas ortogonais ocultas ou evidenciadas propositadamente [**Fig. 90**, **Fig. 136**, **Fig. 145**, **Fig. 161**, **Fig. 164**, **Fig. 201**, **Fig. 205**]; b) utilização de modelos geométricos áureos [**Fig. 158**, **Fig. 169**]; c) aposição de elementos tridimensionais exógenos à significação primária [**Fig. 137, Fig. 139**]; d) representação de espelhos, de lentes e/ou de reflexos do autor [**Fig. 16**, **Fig. 46**, **Fig. 66**, **Fig. 79**, **Fig. 83**, **Fig. 96**, **Fig. 97**, **Fig. 99**, **Fig. 182**, **Fig. 188**, **Fig. 189**]; e) representação do autor ou de terceiros no desempenho da práxis [**Fig. 16**, **Fig. 46**, **Fig. 70**, **Fig. 71**, **Fig. 91**, **Fig. 92**, **Fig. 98**, **Fig. 210**]; f) reflexos especulares do espaço supra-pictórico, assim como, de aberrações lumínicas [**Fig. 14**, **Fig. 24**, **Fig. 41**, **Fig. 42**, **Fig. 43**, **Fig. 47**, **Fig. 48**, **Fig. 202**, **Fig. 207**, **Fig. 208**, **Fig. 209**, **Fig. 221**, **Fig. 225**, **Fig. 230**, **Fig. 243**]; g) disjunção óptica de sombras [**Fig. 17**, **Fig. 49**, **Fig. 218**, **Fig. 221**, **Fig. 235**, **Fig. 236**]; h) representação de poliedros como género artístico [**Fig. 192**]. Todos estes elementos, facilmente identificáveis, tanto na pintura flamenga como italiana, manifestam quatro características comuns que as integram num quadro claramente disruptivo para com os códigos visuais prévios, e que constituem claros marcadores presenciais da *Scientia Pictórica:* 1) total autonomia face aos programas iconográficos representados; 2) total ausência de dissuasão, nem por acréscimo nem por absentismo, na leitura formal da obra; 3) formulação de um sistema de significação autónomo; 4) constituição de um sistema autorreflexivo sobre a práxis empregue.

Ao instaurar práticas que fomentam uma crescente fidelização com uma *imago mundi* fiel à natureza visual da realidade, a sua recepção, mas sobretudo, a sua descodificação, tornam-se efectivamente mais eficientes. Este facto encontra-se consonante com a lógica dedutiva de que a introdução da ciência nos mecanismos processuais do «fazer» artístico e da *práxis* oficinal, conduziu inexoravelmente para uma intensificação da realidade. Apesar das evidências face a uma emergente e paradigmática teoria da arte, os elementos visuais a ela associados não souberam inscrever uma identidade autónoma capaz de lhes conferir uma longevidade simbólica própria. A título de exemplo, atente-se no facto de tradicionalmente, a descodificação iconográfica de um espelho ser invariavelmente associada a uma manifestação simbólica da *Luxuria* ou da *Vanitas* e nunca como um pressuposto tecnológico ou uma marca de vanguarda técnica própria de um fazer artístico *avant-garde* (Réau, 2008, p. 227). No entanto, torna-se inegável que o espelho, para além de se constituir enquanto mecanismo de representação simbólica, assume por vezes clara função operativa, caso evidente da obra de Quinten Massys (1466-1530) *São Lucas pintando a Virgem e o Menino*, pintada por volta de 1520 **[Fig. 98]**. Todos os objectos representados no espaço oficinal possuem a única e exclusiva função de remeter o observador para o universo operativo e teórico do pintor: a retorta evocativa do processo de destilação do óleo; os livros enquanto representação da tratadística; as caixas contendo os pigmentos; os utensílios da *práxis* próximos do pintor; o espelho amovível sobre a cabeça de S. Lucas. A representação deste espelho em primeiro plano, integrado num espaço oficinal onde apenas constam instrumentos auxiliares da prática pictórica, não será certamente despiciendo e muito menos fruto do acaso. A sua representação parece servir o propósito específico de remeter o observador exclusivamente para um universo onde toda a instrumentação cumpre propósitos de emulação óptica[145].

Um mecanismo análogo de autorrepresentação e autorreflexão simultânea, tanto dos instrumentos da *práxis* como dos diversos elementos teóricos deles resultantes, encontra especial relevância em Itália. Trata-se do magnífico *Coro intarsiato di Monte Oliveto Maggiore* **[Fig. 192]** produzido entre 1503 e 1505 por Fra Giovanni da Verona (c. 1457–1525), onde surgem simultaneamente utensílios da prática matemática e a reificação geométrica de alguns sólidos, caso de um *mazzocchio* e da célebre *Septuaginta duarum basium vacuum* da *De Divina Proportione* de Luca Pacioli. O processo, análogo ao do

[145] *Vide* a este respeito: Criminisi, A., Kemp, M., & Kang, S. B. (2004). Reflections of Reality in Jan Van Eyck and Robert Campin. *Historical Methods*, 37, pp. 109-121.

São Lucas de Massys, remete agora, não para o universo da óptica especular, mas para o universo da matemática pura, consubstanciada no simulacro perspéctico do mundo. Em complemento destas duas realidades, também a autorrepresentação do artista no espaço pictórico, enquanto universo particular de superior significação, constituirá de igual forma, um exemplo inequívoco. Ao instaurar o seu próprio universos espacial segundo o modelo perspéctico italiano, o artista posiciona-se no mundo de igual para igual. Não será apenas o autorretrato enquanto símbolo de uma individualidade crescente, mas sobretudo a sua integração num universo cartesiano unificado, continuo e sem rupturas de qualquer espécie a integrar e centralizar o artista enquanto intérprete do seu próprio tempo [**Fig. 156**].

Uma consciência espacial distinta, mas de igual significação, parece contida na experiência óptica flamenga, em que reflexos fúlgidos dos pintores se encontram dissimulados em superfícies especulares, constituindo deste modo, um duplo óptico e virtual da *finestra* Albertiana [**Fig. 66**]. A superfície da obra objectifica-se ao reflectir traços lumínicos, espaciais e imagéticos do mundo concreto do artista, que assume deste modo uma identidade subliminar e autoral impressiva. Este fenómeno advirá da reafirmada capacidade pictórica em emular fielmente todas as texturas e superfícies, constituindo assim, uma função simbólica e autónoma da sua significação inerente. Uma armadura ou um capacete fielmente representados, já não se constituem visual e singularmente enquanto tal, mas reificam-se por devolverem o reflexo do mundo real e concreto do artista. Com efeito, se a reprodução óptica do efeito lumínico da luz ao atravessar um bastão vítreo, um globo, ou uma janela - em nada influi na sua significação intrínseca - os mesmos constituem-se integralmente enquanto forma simbólica autónoma do próprio objecto representado. Através desta manifestação visual, o artista afirma paralelamente ao conteúdo formal da imagem uma significação informal que o classifica perante os demais numa estrutura cientificada de elevado pendor estatutário. Todos os exemplos acima elencados, demonstram o valor efectivo que a *Scientia Pictórica* constituiu para uma significação intrínseca das obras, numa perspectiva directamente ligada à dimensão intelectiva e estatutária dos seus criadores. Os *praxiemas* assim evidenciados, constituem prova inequívoca de uma semântica de vanguarda que denuncia nos seus autores propósitos estatutários e epistémicos específicos.

2.8. Sumário

O objectivo do capítulo supra, centrou-se essencialmente na análise das dinâmicas decorrentes da integração de epistemologias exógenas à *práxis* artística, cujo feixe formaliza integralmente a *Scientia Pictórica*, na dimensão ontológica do artista e o impacto estatutário que as mesmas promoveram. Através desta exposição procurou-se demonstrar que:

- A introdução conceptual do paradigma Vitruviano do *Artifex Polytechnes*, assim como, da relação intrínseca entre *Fabrica* e *Ratiocinatio*, contribuíram largamente para a introdução a partir da terceira década do século XV, de um novo paradigma de artífice comprometido agora com múltiplas dimensões intelectivas exógenas à singularidade da *práxis* pictórica;

- Paralelamente à redescoberta e divulgação deste novo paradigma de artista, manifestar-se-á a norte, uma nova concepção de artista/diplomata, cuja liberalidade, reconhecimento e celebração, derivará inteiramente de uma inovadora *práxis* pictórica, cujo compromisso, longe de se esgotar na inovação técnica de um novo *liant*, manifesta toda uma nova compreensão óptica, lumínica e textural da realidade, e que encontrará em Jan van Eyck o seu expoente máximo.

- A afirmação desta nova postura liberal e intelectiva, encontrará em Itália três autores e a chave para uma seminal e plena consagração. Com efeito, dever-se-á a Alberti e a Ghiberti a primeira aposição semântica e politécnica de todas as disciplinas deste novo paradigma de artista pós-vitruviano, cujo ápice será formalizado pelo *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci, composto já em plena revolução Copernicana.

- A introdução dos renovados estilemas escultóricos de Ghiberti, ao contrário da habitual narrativa historicista, não derivaram de uma emulação dos modelos clássicos, mas sobretudo de uma aposição plástica da vanguarda escultórica setentrional aos inovadores fundamentos perspécticos e matemáticos Florentinos.

- A *Scientia Pictórica* constitui-se enquanto semântica de vanguarda, originando renovadas formas simbólicas, cuja função, longe de expressar critérios exclusivamente iconográficos, manifesta especificidades epistémicas dos seus autores enquanto garante de autonomia intelectiva, tecnológica e estatutária.

3. SCIENTIA PICTÓRICA II: O *MEDIUM* EYCKIANO – MITOS E REALIDADES

> Finalmente, no século XV, os grandes mestres da escola flamenga, Hubert e João van Eyck, descobrem de repente o segredo da descrição fiel da natureza. A paisagem tal como eles a compreendem não é unicamente o resultado dos esforços feitos para reproduzirem a imagem da realidade; tem já um valor poético independente e, se bem que ainda timidamente, uma alma (Burckhardt, 1973, p. 232).

Segundo o texto de Jacob Burckhardt em epigrafe, dever-se-á aos irmãos Van Eyck a descoberta "repentina" de algo que designa como "descrição fiel da natureza". A conjugação do adjectivo "segredo", entendido aqui enquanto algo velado, oculto ou sigiloso, quando associada ao carácter repentista da sua descoberta, infere uma óbvia dimensão mistificadora ao texto Burckhardtiano. Lido desta forma, atribui ao advento da pintura a óleo - pois na realidade é esse o "segredo" a que Burckhardt se refere - uma dimensão algo sobrenatural e alquímica, de resto, totalmente em linha com o texto Vasariano das *Vite*. Por outro lado, a designada "descrição fiel" que denota, assume aqui o carácter inegável de uma *mimésis* em toda a sua dimensão mundividente, i.e., enquanto mecanismo de representação do real, em detrimento das medievas fórmulas exclusivamente heuréticas e alegóricas. Burckhardt parece, no entanto, reduzir essa dimensão a um mero revérbero paisagístico, que, não obstante os esforços enveredados em direcção a uma "desumanização" mimética da natureza, teria ainda assim conservado um tímido e subliminar carácter poético. Nesta perspectiva, Burckhardt parece emular integralmente o juízo maledicente dos *Diálogos de Roma*, onde Miguel Ângelo expressa a Francisco de Holanda o seu preconceituoso parecer acerca do carácter inautêntico e fastidioso da *maniera Fiamminga*[146]. Apesar das denotadas contradições em que Miguel Ângelo incorre[147], esta visão parcelar e redutora do contributo flamengo para o

[146] "Pintam em Frandes propriamente **pera enganar a vista exterior**, ou cosas que vos alegrem ou de que não possaes dizer mal, assi como santos e profetas. **O seu pintar é trapos, maçonerias, verduras de campos, sombra d'árvores, e rios e pontes**, a que chamam paisagens, e muitas feguras para cá e muitas para acolá. E tudo isto inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, **sem symetria nem proporção**, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustância nem nervo" (Holanda, 1983, pp. 235-236, grifo nosso).

[147] Este discurso Miguelangelesco, encerra, de facto, evidentes contradições que importa elencar: apesar de ter povoado o tecto da Capela Sistina de santos, profetas e sibilas, Miguel Angelo confere esse cariz monotemático exclusivamente à pintura flamenga; atribui à pintura flamenga um ónus especular de uma pintura capaz de "enganar a vista exterior", ignorando as mesmas fórmulas ópticas e cientificantes detidas pela pintura italiana; por último, designa a ausência de simetria e proporção, quando as figuras da Sistina revelam semelhante carácter de disrupção geométrica já maneirista.

desenvolvimento da pintura italiana revela muito do seu genuíno valor. Veja-se como Miguel Ângelo diferencia a "vista exterior", enquanto mero reverbero passível de engano e ilusão, do *Disegno interno* compreendido em toda a sua dimensão metafisica. De acordo com a teoria artística por si defendida e fortemente consubstanciada nas doutrinas neoplatónicas, Miguel Ângelo entende a *mimésis* enquanto mero ruído visual[148].

Com efeito, sob esta perspectiva maneirista e estetizante, nenhum dos sortilégios visuais que a pintura flamenga evidenciava se mostrariam já apetecíveis em meados do século XVI. No entanto, esta visão miguelangelesca, porque desapaixonada e desprovida de qualquer encómio estilístico em favor da pintura flamenga, fornece precisamente os elementos fundamentais para uma caracterização técnico-artística e científica do fenómeno. De facto, Miguel Ângelo parece reduzir a dimensão artística da *maniera Fiamminga* a uma mera função de registo óptico do real. Limita-se a um elencar fastidioso de efeitos ópticos e revérberos superficiais, manifestos, sobretudo, na representação de *trapos, maçonerias, verduras de campos* e *sombras de árvores*. A inclusão desta última categoria, representação de sombras, não será despicienda, pois revela o inegável caracter óptico e analítico de uma pintura que se constitui verdadeiramente enquanto repositório de uma observação meticulosa dos fenómenos cromáticos, lumínicos e úmbricos, e que conforme se verá, irá constituir a evidencia imagética da futura teoria da visão, de Alberti a Leonardo da Vinci. Com efeito, a proposta imagética da pintura flamenga, de uma sobriedade avassaladora, formaliza uma reificação visual de um mundo representado até ao mais ínfimo pormenor visuo-táctil, cujo fundamento se encontra precisamente alicerçado na óptica dos séculos XIV e XV (Dunkerton, 1999, p. 93). Esta proposta encontrará relevante notoriedade através das novas teorias pictóricas simultaneamente desenvolvidas, tanto teoricamente a sul, como incorporadas na *práxis* a norte. Por este motivo, o seu desenvolvimento extrapolará largamente a introdução singular de um renovado receituário oficinal, formalizando antes, uma revolução cognitiva no modo de entender a luz, a cor e o seu comportamento no espaço.

Coincidentemente ao olhar redutor e exclusivamente tecnicista que Miguel Ângelo manifesta, também a sua "caixa" de ressonância, Giorgio Vasari, irá contribuir

[148] No seu lugar, contrapõe de forma poética uma visão particular do mundo, onde à semelhança de Zêuxis e das cinco virgens de Crotona, reafirma que nenhum rosto na terra se poderá comparar com a imagem idealizada de uma beleza não-mortal: "*Amor, la tua beltà non è mortale: Nessun volto fra noi è che pareggi L'immagine del cor, che 'nfiammi e reggi Con altro foco e muovi con altr' ale* (*Love, thy beauty is not mortal. No face on earth can compare with the image awakened in the heart which you inflame and govern, sustaining it with strange fire, uplifting it on strange winds*)". Miguel Ângelo *apud* Blunt *in* (Blunt, 1959, p. 72).

abundantemente para um esvaziamento qualitativo e quantitativo do sortilégio que a pintura flamenga certamente havia exercido sobre as gerações precedentes. Com feito, no seguimento da referência lacónica e timidamente encomiástica que dedica a Jan Van Eyck[149], Vasari fará boa nota do desempenho técnico de uma inovação que caracteriza como disruptiva em relação ao legado pictórico clássico, permitindo desse modo à *práxis* alcançar um inédito estatuto de aperfeiçoamento[150]. Note-se, no entanto, que a caracterização utilizada por Vasari é extremamente redutora no que respeita ao estatuto dos "percursores" desta inovação classificando-os enquanto "*artefici*", i.e., como artesãos e não enquanto «divinos artífices»[151]. Vasari manifesta deste modo a sua avaliação pessoal do fenómeno, considerando-o apenas no plano de uma inovação oficinal[152]. De resto, e conforme estabelecido anteriormente, a única referência valorativa que Jan Van Eyck alcançará nas *Vite*, será a de uma subliminar e programática menção no relato da vida de Antonello da Messina. Vasari descreve-o aqui, de facto, enquanto "*pittore molto stimato"*, mas caracteriza essa estima exclusivamente enquanto traço regionalista, setentrional e circunscrito *"in que' paesi"*[153]. Por outro lado, ao não caracterizar a fonte dessa estima pelo seu valor artístico, mas antes, pelo seu caracter processual e diligente, sublinha sobretudo a dimensão "mesteiral" do fenómeno: "*per la buona pratica che egli in quel mestiero aveva acquistata con le fatiche de' suoi studii"* (Vasari, 1986, p. 375). Esta percepção desvalorativa que Vasari manifesta, ocorrerá no contexto de uma evidente menorização do fenómeno pictórico flamengo. De facto, em face dos desígnios programáticos e panfletários que Vasari perseguia, importava sobretudo

[149] *Vide* páginas 90 e 91.

[150] "Because of this invention, **excellent artisans** have subsequently arrived on the scene and have been able to paint figures that seem almost alive. This invention should be even more esteemed, because no writer whatsoever can be found who attributes this method of painting to the ancients. And if we could know that it had never truly been employed by them, this century would truly be considered superior to the ancients in the perfection of this method" (Vasari, 2008, p. 190, grifo nosso).

[151] "*Perché, mediante questa invenzione, sono venuti di poi sí eccellenti* ***gli artefici****, che hanno potuto far quasi vive le loro figure, dar nome alle patrie et onorare et ornare qualunche luogo egli hanno voluto. La qual cosa tanto piú debbe essere in pregio, quanto manco si truova scrittore alcuno che questa maniera di colorire assegni a gli antichi*" (Vasari G. , 1986, pp. 379-380, grifo nosso).

[152] Ademais, Vasari não utilizará nunca nas *Vite* a nomenclatura contemporânea de *artista*, referindo-se de uma forma geral aos artífices enquanto *artefice*, do latim *artifex*, termo utilizado por Vitrúvio, mas também enquanto designação teológica do Deus criador. Vasari distingue deste modo os humildes artífices, dos «divinos artífices», equiparados ao Criador em toda a sua estrutura ontológica. Deste modo, não se refere nunca a Jan Van Eyck com o mesmo teor encomiástico que dedica aos demais conterrâneos, que caracteriza quase sempre como detentores de um "*divino spirito*", concluindo a caracterização com o tributo máximo ao "*divino Michel Agnolo Buonarroti*" (Vasari, 2008, p. xii; Vasari, 1986, p. 546).

[153] "*Avvenne in questi tempi che esercitandosi in essa in Fiandra Giovanni da Bruggia,* ***pittore molto stimato in que' paesi*** *per la buona pratica che egli in quel mestiero aveva acquistata con le fatiche de' suoi studii, e con la frequente imaginazione che del continuo aveva di arricchire l'arte del dipignere*" (Vasari, 1986, p. 375, grifo nosso).

descontextualizar, diminuir e remeter a pintura flamenga, para a condição de mera nota de rodapé da história italiana. Para Vasari, o desenvolvimento da técnica do óleo e a sua posterior introdução nos meios oficinais italianos constituirá apenas uma inovação oficinal e mecânica, cujo impacto, apesar de notório, nunca será equiparado ao carácter epistémico detido pela *Costruzione Legittima* Albertiana, e muito menos pelo *Concetto* do *Disegno Interno*. Esta concepção constitui, no entanto, uma inverdade, pois conforme se verá, o próprio Alberti no seu tratado não conseguirá nunca conjugar duas das mais importantes e complementares dimensões que a pintura flamenga alcançou, ou seja, a tão desejada harmonização entre a matiz de um objecto e a de um pigmento específico capaz de a reproduzir visualmente. Esta inovação, i.e., a percepção de um objecto de acordo com o modo como é «visto» e não como «é» na realidade, apenas será alcançado nas oficinas *ultramontani*, configurando desta forma a primeira grande revolução do paradigma pictórico do século XV (Ackerman, 1991, p. 162). Não obstante a extrema relevância e centralidade que esta problemática alcançará nos escritos dos primeiros teóricos, apenas será resolvida através da experimentação, derivando o seu domínio e póstera transposição teórica inteiramente da *práxis* pictórica flamenga. Com efeito, todas estas valências constituirão valores indivisíveis daquilo que Vasari apelidará de *maniera moderna,* e que não obstante o carácter *campanilista* que lhe confere, resulta de um sincretismo absoluto entre a óptica pictórica flamenga a *perspectiva artificialis* e simultaneamente entre o *Disegno* florentino e o *Colorito* veneziano, em suma, de todos os constituintes da *Scientia Pictórica.*

Poder-se-á, portanto, inferir que a percepção inverídica e redutora deste fenómeno, traduzida por Miguel Ângelo, Vasari e posteriormente por Burckhardt, resultará em parte de um diferencial geracional e/ou inafectivo evidentemente distinto daquele que recepcionou esta nova e disruptiva percepção óptica da realidade. Com efeito, cerca de um século antes do desprestígio miguelangelesco e aquando da sua integração em Itália, a pintura flamenga, longe ainda destes futuros olhares detractores, encontrou no fascínio e no deslumbramento, exclusiva forma de recepção. Será difícil para o historiador contemporâneo, dotado de um mecanismo visuocognitivo díspar do de um observador comum de meados do século XV, aferir o real impacto que a contemplação de obras de Jan Van Eyck ou de Rogier Van Der Weyden terão provocado. O observador da janela óptica que estas obras constituem, totalmente aferidas com a experiência visual que o ser humano realiza do espaço, da luz e da sombra, afigurar-se-ia atónito com a sua inusitada

e singular devolução imagética sem par em nenhuma outra escola e em nenhuma outra época. Será este espanto e absoluto fascínio, o responsável pelos extensos encómios votados à *Maniera Fiamminga*, que tanto Ciríaco de Ancona (1391 – 1455) como o já aludido Bartolommeo Fazio (1400-1457), farão na primeira metade do século XV. Basta um breve relance para as datas de nascimento de ambos, para rapidamente se revelar a razão de tão afirmada filiação com a prática pictórica flamenga. Com efeito, cerca de um século antes da publicação das *Vite*, o extremo entusiasmo em torno das características e do esplendor que a técnica pictórica flamenga manifestava, poderá ser aferido pelas suas próprias palavras, e o facto de ambos serem contemporâneos de Jan Van Eyck (1390 – 1441), não será certamente despiciendo[154]. Quando analisado o carácter naturalista de uma arte capaz de veicular para o observador incontáveis e ínfimos detalhes de um mundo criado por Deus e recriado pelo homem para sua glória, este consenso torna-se irrevogável. De facto, a percepção que o antiquário Ciríaco de Ancona regista em 1449, após tomar contacto em Ferrara, na corte de Leonello d'Este com uma *Descida da Cruz* de Rogier van der Weyden, revela o efeito mesmerizante de uma arte sem paralelo com todas as anteriores manifestações imagéticas. O seu registo é inestimável e peremptório ao descrever o impacto visual e místico que uma obra pictórica flamenga deteria num observador italiano em meados do século XV:

> A most pious image, with a large crowd of men and women about in deep mourning. All this is admirably **depicted with what I would call divine rather than human art**. There you could see those faces come alive and breathe which [the painter] wanted to show as living, and likewise the deceased as dead, and in particular many garments, multicolored soldier's cloaks, clothes prodigiously enhanced by purple and gold, blooming meadows, flowers, trees, leafy and shady hills, as well as ornate porticoes and halls, **gold really resembling gold**, pearls, precious stones, **and everything else you think to have been produced, not by the artifice of human hands but by all-bearing nature herself** (Ciríaco *apud* Panofsky, 1971a, p. 2; Ainsworth & Christiansen, 1999, p. 15; Nash, 2008, p. 29, Smith, 2004, p. 54, grifo nosso).

Este mundo descrito por Ciríaco, não encontrava, de facto, qualquer paralelo nas fórmulas pictóricas coetâneas em voga na Itália do *Quattrocento*. A capacidade de devolução óptica que este universo pleno de ínfimos detalhes constituía, marca a inovação e o deslumbramento face a uma pintura local onde um forte simbolismo imagético ainda imperava. O que Ciríaco «vê» verdadeiramente na obra que descreve, é a imagem «real» e especular de um mundo redireccionado para os sentidos, sem necessidade de recorrer a quaisquer mecanismos de descodificação simbólica. O ouro que afirma «ver» e não intuir

[154] Já observámos anteriormente o modo como a historiografia da arte, ao ignorar diferenciais geracionais relevantes, integrando-os num *continuum* cronológico, posterga liminarmente um aspecto fulcral para a dinâmica das formas, dos estilos e do desenvolvimento epistémico e tecnológico de cada período.

por semiologia directa da matéria, «*gold really resembling gold*», para além de confirmar o postulado Albertiano, certifica que este último terá certamente sucumbido ao mesmo sortilégio visual que a pintura flamenga induzia. Ao contrário de Vasari, cujo enfoque incidirá fundamentalmente no carácter mecânico de uma técnica oriunda de "*artefici*", Ciríaco estabelece precisamente o seu contrário, ao designar a impossibilidade de mãos humanas produzirem tamanhos prodígios que apenas à natureza pertenceriam. Este entendimento, denota já a póstera concepção humanista do pintor enquanto émulo da natureza, tornando-se evidente que o foco dessa percepção terá origem não em Itália, mas sim na Flandres.

O outro exemplo explícito desta forma de exaltação apologética da arte flamenga, pertence a Bartolommeo Fazio e surgirá na já aludida obra *De viris illustribus* de 1456[155]. Será ao serviço da corte de Afonso V de Aragão (1396 – 1498), rei de Nápoles e detentor de uma considerável colecção de pintura flamenga, que Fazio irá confrontar-se com esta paradigmática e inovadora forma de registo visual. Para além do mais, no decorrer das inúmeras visitas que fará às cortes de Génova, Ferrara e Urbino, Fazio tomará contacto com inúmeros exemplares desta pintura arrebatadora, que paulatinamente se estabelecia nas cortes italianas enquanto símbolo de sofisticação e de vanguarda. As descrições que estabelece das diversas obras que viu, constituem hoje o único reverbero memorial das mesmas, pois quase todas se perderam. Será a inegável verosimilhança que encontra na obra de Jan Van Eyck, a matriz de um deslumbramento que transcreve por palavras. Ao descrever um tríptico produzido para o mercador Genovês Battista Lomellini, Fazio refere uma *Anunciação* onde o cabelo do anjo Gabriel "supera a realidade", assim como, o deslumbramento provocado por um S. Jerónimo, "*Jerome like a living being in a library done with rare art for if you move away from it a little it seems that it recedes inwards and that it has complete books laid open on it, while if you go near it is evident that it is only a summary of these*" (Nash, 2008, pp. 27-28). A relevância da expressão utilizada, «como um ser vivo», denota a clara vanguarda imagética que esta pintura constituiria à época face à sua congénere italiana, considerando pela primeira vez a representação da figura humana de acordo com a sua realidade biodinâmica e não simbólica. Fazio refere igualmente, que a percepção espacial que este realismo óptico induzia, quando associado à observação cinesiológica da obra, provocava uma percepção fictícia capaz de introduzir o observador no «espaço» pictórico, não obstante o incumprimento das regras da

[155] *Vide* pág. 92

costruzione legittima Albertiana. Do retrato do próprio Lomellini, representado numa das faces externas do tríptico, Fazio dirá que apenas lhe falta falar, e sobre um retrato similar, denotará sobretudo um efeito lumínico prodigioso: "*a sunbeam stealing through a chink in the wall so that you would think it was the real sun.*"[156].

Será, no entanto, a inusitada representação de um espelho numa obra perdida de Van Eyck, a captar a sua máxima atenção para um fenómeno absolutamente inovador face ao panorama coetâneo da arte italiana, e que Panofksy classifica enquanto *summa* de todos os refinamentos ópticos: "(…) *almost nothing is more wonderful in this work than the mirror painted in the picture, in which you see whatever is represented as in a real mirror*" (Panofsky, 1971a, pp. 2-3; Nash, 2008, pp. 27-28). Este espelho, à semelhança dos demais que povoam a pintura flamenga, por reflectirem não um mundo pictórico irreal, mas sim, o mundo reificado e tangível que o observador habita, conferem uma consciência espacial e corpórea entre este e o limiar das obras. Esta percepção, traduz-se numa noção de infinito totalmente oposta aquela que a perspectiva linear sugere, i.e., ao inverter o foco de dimanação do espaço pictórico para o mundo real do pintor e do observador, quebra liminarmente o conceito de *finestra Albertiana*, reificando a sua emanação no plano concreto. Deste modo, o espaço pictórico não se formaliza apenas do limiar da obra para o infinito, mas progride igualmente na direcção oposta, ou seja, através do espaço do observador [**Fig. 16**, **Fig. 24**, **Fig. 43**, **Fig. 46**, **Fig. 47**, **Fig. 66**, **Fig. 79**, **Fig. 83**, **Fig. 97**, **Fig. 98**, **Fig, 99**].

Para além destes aspectos circunstanciais da composição, também a paisagem manifestar-se-á enquanto foco de novidade e de deslumbramento. Onde Miguel Ângelo apenas observava "*muitas feguras para cá e muitas para acolá*", Fazio, descreve uma paisagem que parece preencher o horizonte distante do observador até um infinito impreciso: "*horses, people of diminutive size, mountains, woods and castles were elaborated with such artistry that one thing seemed to be separated from the other by fifty miles*" (Panofsky, 1971a, pp. 2-3; Nash, 2008, pp. 27-28). Esta incidência permanente que Fazio estabelece acerca das distintas percepções espaciais que a pintura flamenga lhe transmite, torna-se bastante relevante para a própria discussão em torno da relação entre

[156] Este sortilégio lumínico encontrará, certamente, eco póstero com a ilustre *Anunciação* atribuída a Jorge Afonso e pintada por volta de 1515, onde a luz penetrante por uma das janelas do plano fundeiro, constitui-se como uma das mais singulares e originais demonstrações imagéticas do *Efeito Tyndall* (Medeiros, 2017a, pp. 88-90).

a óptica e o espaço pictórico. Com efeito, se realmente o sortilégio da *finestra* Albertiana se constitui enquanto fenómeno exclusivamente Florentino, esta percepção de uma espacialidade colapsante, i.e., capaz de incorporar o observador num espaço pictórico fictício, já se encontrava plenamente formulada na proposta visual flamenga. Todos estes elementos, conduzem Panofsky à conclusão de que Fazio estabelece uma percepção inteligível daquilo que mais intrigava e iludia os italianos e que constitui o grande segredo da pintura de Jan Van Eyck e subsequente escola – a realização simultânea, e em certo sentido, a reconciliação de «dois infinitos»: o infinitesimamente grande e o infinitamente pequeno [**Fig. 21**, **Fig. 25**] (Panofsky, 1971a, pp. 2-3). Afiguram-se assim, duas visões antagónicas do mesmo fenómeno, separadas por concepções teórico-artísticas dissemelhantes. Esta distinta filiação nos estilemas e praxiemas evidenciados pela pintura flamenga com um século de distância, advém, segundo Gombrich, do distinto interesse e atenção com que ambas as escolas terão gradualmente encarado a *mimésis* fiel da natureza. Com efeito, os pintores florentinos, preocupados sobretudo com a forma, encararam posteriormente a trama de reflexos lumínicos como um ruido fortuito, ao passo que os artistas do Norte da Europa terão permanecido inteiramente fascinados face ao poder de sugestão e revelação que a luz exercia sobre diversas superfícies e texturas (Gombrich E. H., 1985a, pp. 70-73). Este fascínio, não será certamente irrelevante face ao elevado poder de sugestão que todos os refinamentos ópticos evidenciados possuem. Erwin Panofsky é por demais eloquente na descrição desta súbita capacitação das oficinas flamengas de uma *aemulatio* absoluta de um mundo multi-textural e quase sinestésico: "(...) tinham de construir eles mesmos, sem prejuízo da verosimilhança, o que desejavam que fosse visto. Era como se tivessem de ser os seus próprios carpinteiros, caldeireiros, ourives, tecelões, escultores e arquitectos, usando o pincel em vez dos martelos, das tenazes e dos cinzéis." (Panofsky, 1981, p. 223).

Certo é, que este sortilégio visual resulta num diferencial avassalador entre a devolução imagética flamenga e italiana. Com efeito, quando confrontadas obras coetâneas deste período inicial, a distância conceptual que as separa torna-se por demais evidente e a aparente ausência dessa denotação nos registos históricos actuais, denunciam uma perturbadora e propositada adulteração historicista. Com efeito, esse cotejo revela um assombroso fosso paradigmático entre a devolução epistémica que a pintura do norte da Europa já evidenciava nas primeiras décadas do *Quattrocento,* e a medieva codificação imagética de que a pintura italiana ainda era refém. Talvez um dos mais relevantes

exemplos desta dissimilitude epistémica, decorra da equiparação entre o *Adão* do altar de Gent [**Fig. 34**], pintado em 1432 por Jan Van Eyck, o *Adão* de Masolino da Panicale, pintado entre 1424 e 1425 [**Fig. 160**], e a célebre *Expulsão do Jardim do Éden* de Masaccio, pintado a fresco na Capela Brancacci entre 1426 e 1427 [**Fig. 157**]. Se na verdade, Masaccio procura distanciar-se das medievas representações dotando o seu Adão de uma materialidade corpórea evidente e de um realismo anatómico impressivo, o lapso realista que o separa do Adão Eyckiano torna-se por demais evidente. Apesar de se denotar um claro «modernismo» face às representações medievas em ambas as escolas, Masaccio confronta-se com evidentes dificuldades aquando da representação metódica dos diversos matizes e efeitos lumínicos nas superfícies representadas. Este facto denuncia a presença de um universo pictórico pré-Eyckiano traduzido fundamentalmente através de uma evidente desarmonização entre a matiz óptica do real e a capacidade de emulação cromática e lumínica dos pigmentos utilizados na sua representação. Com efeito, torna-se notória, não apenas a ausência dos praxiemas associados à técnica pictórica do óleo e das velaturas, mas sobretudo dos pressupostos teóricos que a óptica constitui, i.e., um domínio cognoscente dos efeitos lumínicos, cromáticos, texturais e umbráticos. Em face das evidentes discrepâncias imagéticas e miméticas que as duas escolas evidenciam quase em paralelo, assim como, da disforme narrativa historicista em torno de uma mítica supremacia italiana na «conquista» pictórica do reino das aparências, importa analisar três aspectos fundamentais para uma ulterior compreensão do fenómeno: por um lado, atribuir a Jan van Eyck o seminal estatuto de tratadista imagético, religando dois aspectos seminais que a tratadística e a historiografia póstera tornaram desconexos - a teoria óptica e a *práxis* pictórica flamenga; por outro, analisar em profundidade o processo de introdução do *praxiema* flamengo em Itália, descodificando a narrativa *campanilista* de Vasari e restituindo a Nápoles, mas sobretudo a Veneza, a correcta dimensão epistémica na reconfiguração dos processos pictóricos meridionais; por último, aferir a transposição dos axiomas óptico-pictóricos flamengos para a tratadística italiana, ou seja, a póstera recepção e codificação teórica da imagética flamenga sob forma escrita - caso óbvio de Alberti e de Leonardo.

3.1. Jan Van Eyck: génese e apogeu da óptica pictórica

> Fazio attribue au peintre une carte du monde qu'il désigne par l'expression à la fois éloquente et équivoque de *comprehensio mundi*, où se fait entendre en écho l'acte de connaissance qui a précédé le processus de peintre proprement dit (Belting, 2014, p. 105).

Conforme analisado, a evolução da óptica pictórica[157] flamenga constitui um processo autónomo e independente, do qual derivaram inúmeras enciclias de aperfeiçoamento cuja acção foi ampla, paradigmática e transformadora a uma escala europeia. Deste ponto de vista, o vulgarmente apelidado «gótico setentrional» dos irmãos Van Eyck e a revolução inegável que constituiu a adopção do óleo como *medium*, alcançando desta forma um subsequente mimetismo óptico, tornam-se inseparáveis dos conceitos epistémicos e mesmo ontológicos que inauguram a chamada «idade moderna». Com efeito, esta insofismável realidade constitui um aparente paradoxo que ainda hoje se encontra irresoluto: como poderá algo ser conotado com *goticismo* e *primitivismo*, e constituir simultaneamente uma visão revolucionária e de absoluta vanguarda? De facto, a deformação historicista e irreflectida dessa terminologia, quando cotejada com a actual definição semântica da palavra, intensifica o paradoxo: *Primitivo*; que é o primeiro a existir; cuja economia e técnica são notavelmente inferiores em relação às das grandes civilizações; que não evoluiu, não se aperfeiçoou; antiquado, arcaico, atrasado; sem técnica ou arte; rude, simples, tosco, rudimentar; sem instrução ou refinamento; bronco, ignorante, obtuso, desajeitado; diz-se de ou pintor ou escultor que precedeu os mestres da Renascença (Houaiss, Villar, & Franco, 2003, p. 2978). Recorde-se que esta designação pejorativa de vago alcance e utilidade, ilustra de forma igualitária toda a pintura periférica não italiana anterior aos primeiros decénios do século XVI, ou seja, primitivos Flamengos; primitivos Franceses, primitivos Portugueses, Luso-flamengos[158], etc. (Medeiros, 2017a, pp. 86-93). Bastará, porém, um breve olhar para o vasto acervo pictórico da pintura flamenga da primeira metade do século XV, para constatarmos o enorme equívoco que se estabelece através da formulação deste verdadeiro anátema historicista e estilocêntrico. De facto, tendo em conta que a acção epistémica dos irmãos Van Eyck acarretou amplas e irreversíveis transformações no cânone da arte italiana, Vasari nunca poderia falar em meados do século XVI, de uma exclusividade florentina

[157] Sobre o termo *Óptica Pictórica vide* página 347.
[158] *Vide* a este respeito, páginas 458-464.

na génese da *maniera moderna*. O advento desta súmula técnico-estilística nunca poderia ter-se desenvolvido sem o contributo seminal da *mimésis* óptica flamenga, arquétipo cujas enciclias de renovação, assumiriam ao longo desse vasto século um carácter socialmente transformador entre artistas e cortesãos. Analisou-se anteriormente o precoce estatuto liberal e claramente intelectualizado que Van Eyck ocuparia na corte de Filipe o Bom, projectando para todas as cortes europeias um seminal e estatutário modelo humanista que veio conferir aos artistas uma progressiva centralidade sociocultural. Deste modo, compreende-se que o epítome de *primitivos flamengos* enferma de clara dissensão histórica para com uma realidade, cuja acção, se revelou fulcral nas grandes transformações sociais, económicas, filosóficas e artísticas das sociedades europeias dos séculos XV e XVI. Este amplo desígnio de acção e influência que o mimetismo flamengo inaugurou e celebrou através do seu virtuosismo técnico revolucionário, não se esgota, porém, na fidelidade e na absoluta conquista do «reino das aparências». Existe toda uma ampla circunspecção evidenciada pela *práxis* que leva a pressupor uma escola com uma profunda e vasta consciencialização teórica. Essa teorização, porém, não terá sido registada sob a forma de tratados, ou se o foi, estes na realidade ter-se-ão perdido. No entanto, e de acordo com o já observado, os inúmeros traços presentes na tratadística Albertiana, conjuntamente com as fontes imagéticas originais, revelam um amplo e distinto quadro de significação divergente da tradicional visão historicista e italocêntrica. De facto, as obras dos irmãos Van Eyck, de Robert Campin, de Rogier van der Weyden entre muitos outros, ocultam ainda hoje, todo um feixe de significação epistémica cuja relevância se encontra longe de se esgotar. Múltiplas evidencias permitem configurar como hipótese que esse legado teórico e tratadístico existe na realidade sob a forma de proposições imagéticas. Recorde-se que a eloquência do objecto visual, em detrimento ou no lugar do *corpus* documental, afirma-se claramente como reverbero historiográfico dos movimentos sociais e das grandes transformações paradigmáticas. De facto, quando localizadas a montante da obra, estas não deixam de lhe imprimir um inequívoco carácter de ruptura e sublevação. Esta vertente historiográfica apoiada na magniloquência das imagens encontra-se amplamente analisada: seja na abordagem micro-histórica de Carlo Ginzburg, seja na análise socioeconómica de Philippe Hamon, que na obra *L'or des Peintres, L'image de l'argent du XVe au XVIIe Siècle,* releva o suporte imagético enquanto estrutura analítica dos padrões e ciclos económicos europeus, sobretudo num aspecto familiar à presente tese, ou seja, a aposição de elementos abstractizantes e racionais nos padrões visuais do quotidiano. Esta característica loquaz da imagem como fonte histórica

impõe para Hamon uma tomada de consciência inevitável: "(…) *comprendre son rôle nécessite d'abord de prendre la mesure du potentiel polysémique des images. Son intensité est supérieure à celle des textes* (…)» (Hamom, 2010, p. 18). De facto, como ignorar as evidências imagéticas que a pintura flamenga transmite acerca de um total domínio e compreensão das leis da óptica e da teoria das cores, em detrimento da tratadística póstera? Com efeito, a complexidade de grande parte das obras deste período seminal da óptica pictórica flamenga, configuram verdadeiros tratados visuais em torno do comportamento da luz e das diversas manifestações cromáticas no espaço pictórico. Se por um lado, os tratados italianos de Cennino Cennini (ainda que pleno de arcaísmos), de Alberti, de Ghiberti (este último enquanto repositório acrítico da óptica medieval) e de Leonardo - tentam compreender e/ou descrever o comportamento da luz e das cores nas mais diversas configurações espaciais, por outro, a pintura flamenga mostra, de facto, como a luz e as cores se comportam *in rerum naturam*. Se se adicionar a circunstância de parte substancial do *corpus* tratadístico italiano distar entre dez e cinquenta anos desse prodígio imagético que constitui o *Altar de Gent*, e o facto de todos os futuros axiomas ópticos já se encontrarem aí visualmente demonstrados, como explicar a sua total obliteração do restrito campo da teorização? Na verdade, múltiplas evidências imagéticas parecem convocar um amplo campo experimental, onde artista e espaço oficinal parecem configurar verdadeiramente um genuíno «laboratório» de análise da luz e das cores nos seus mais diversos suportes, revérberos e comportamentos. Esta percepção encontra-se clarificada por Pamela Smith, quando se refere à presença de uma dimensão epistémica singular, uma nova *comprehensio mundi*, no dizer de Belting, que não se coaduna com uma simples alteração tecnológica[159]. Com efeito, estudos acurados e relativamente recentes em torno dos fenómenos ópticos manifestados tanto em obras de Jan Van Eyck como de Robert Campin, obrigam, na óptica dos seus idóneos autores, António Criminisi, Martin Kemp e Sing Bing Kang, a estabelecer um feixe de conclusões, cujo impacto, implicará certamente uma ampla e profunda reflexão teórica em torno dos habituais pressupostos conceptuais da história da arte (Criminisi, Kemp, & Kang, 2004). Certo é, que passados dezasseis anos desde a sua edição, estes aspectos continuam a perecer de uma clara condição de não-inscrição historiográfica, não obstante o seu carácter

[159] "(…) new scholar-ship suggests that instead of any technical innovation, van Eyck's stunning works of art are the result of his 'acute power of observation of the subtle nuances and interplay of light, shade and tone, coupled with a gift for re-creating them within the already extant wide spectrum of paint qualities, offered by the infinitely flexible combination of drying oil, subtly blended with pigments'" (Smith, 2004, p. 38).

amplamente paradigmático. Partindo de um acurado exame multidisciplinar de duas obras de excepção, o *São João com um Doador*, do tríptico de Werl de Robert Campin [**Fig. 15**, **Fig. 16**], e o *Retrato dos Arnolfini* de Jan van Eyck [**Fig. 65**, **Fig. 66**], os autores estabelecem uma complexa análise geométrica, matemática e computacional dos reflexos presentes nos dois espelhos convexos que se encontram representados, sendo as conclusões que daí retiram, no mínimo surpreendentes:

> Whereas it may be possible to envisage an imaginary view in a spherical mirror, **it is inconceivable that such consistently accurate optical effects could have been achieved by a simple act of the imagination.** We are drawn to what seems to be the inescapable **conclusion that the artist has directly observed and recorded the effects visible** when actual figures and objects are located in a specific interior. Such a result means that, at some point, **models must have been posed in exactly those positions occupied in the painting** (…) If this particular picture [Robert Campin] was achieved by means of such a stage-managed arrangement, we may reasonably believe that other Netherlandish masterpieces of naturalism were accomplished in the same way. The question of how the painter achieved such optical accuracy remains (…) Even with its faults [Retrato dos Arnolfini], **it is remarkable enough to support** (though less conclusively) the hypothesis **that the image in the mirror was painted directly from a stage-managed setup in an actual space** (Criminisi, Kemp, & Kang, 2004, pp. 117-118, grifo nosso).

De facto, este grupo de conclusões constituem uma realidade verdadeiramente inesperada. Se por um lado, reforçam a ideia de uma pintura cuja práxis é tributária de uma observação directa e acurada da realidade, por outro, pressupõe a presença de um fenómeno que continua a ser notoriamente ignorado pela historiografia da arte. Com efeito, o que esta proposição revela é que o período da chamada «pintura cenográfica ou de palco», coincidente com a teatralidade Barroca e celebrada a partir do último quartel do século XVI e a primeira metade do XVII por pintores como Caravaggio, Velázquez ou Vermeer, deverá, de facto, ter tido uma precoce génese operativa na Flandres dos primórdios do século XV[160]. O artigo conclui, estabelecendo uma eloquente comparação entre o célebre aforismo de Courbet, *«mostrem-me um anjo que eu pintá-lo-ei»*, com um hipotético axioma de Campin, *«To paint a St. John, I need to see one»* (Criminisi, Kemp, & Kang, 2004, p. 119). Constata-se assim que os pintores flamengos que antecederam Petrus Christus e Dieric Bouts, apesar de desconhecerem liminarmente a *perspectiva*

[160] Apesar de o contacto entre Caravaggio e o modelo flamengo não se encontrar determinado, o caso de Velázquez assume contornos amplamente distintos. De facto, o cotejo conceptual entre a obra *Las Meninas* e o *Retrato dos Arnolfini* assume especial relevância pelo facto da presença deste último se encontrar documentada nas colecções reais espanholas entre 1556 e 1789. Caravaggio, por seu turno, é habitualmente associado à utilização de espelhos para projecção óptica, seguindo a este respeito uma pretensa tradição flamenga. *Vide* a este respeito o polémico ensaio de David Hockney, *The Secret Knowledge*, ou o excelente artigo de refutação desta tese de David Stork, *Did Caravaggio employ optical projections? An image analysis of the parity in the artist's Paintings*. Já a utilização da *camera obscura* por Johannes Vermeer e a subsequente transformação da sua oficina numa espécie de estúdio cenográfico, encontra-se amplamente analisada na obra *Vermeer's Camera* de Philip Stedman (Panofsky, 1934, p. 117; Seidel, 1991, p. 31; Hockney, 2001; Steadman, 2001; Stork, 2011).

artificialis, tinham, com efeito, preocupações no que toca à uniformidade óptica e espacial das suas pinturas. A concepção dos seus espaços pictóricos terá pressuposto uma formulação óptica e não matemática, executada mediante uma análise especular e directa dos cenários e modelos espaciais edificados. Estes modelos corresponderão assim a locais objectivos, que não obstante o processo de análise e de mensurabilidade a que foram sujeitos, manifestam a presença de inúmeras incongruências visuo-espaciais resultantes dos inevitáveis erros de paralaxe que uma exclusiva análise óptica do espaço sempre provoca. Com efeito, note-se que a *perspectiva naturalis*, enquanto ciência tripartida e embrionária da óptica, da catóptrica e da dióptrica, caracteriza-se por uma visão binocular - discernível e oposta à *perspectiva artificialis*, centrada exclusiva e directamente na visão monocular (Raynaud, 2016, p. 1). Mesmo que algumas obras de Van Eyck transmitam uma determinada sensação de distorção e abatimento espacial, assim como, uma versão aparentemente decomponível da realidade - a percepção compósita do espaço que edifica afigura-se na realidade muito mais próxima de uma ubiquidade ocular. O espelho esférico, ao contrário da convergência ortogonal que a perspectiva linear Albertiana propõe, reproduz assim uma dinâmica óptica numa vertente muito mais consentânea com a fisiologia do olhar, pelo que a sua representação remete conceptualmente para um claro jogo de auto-representatividade – um olhar que se observa no seu próprio observar. De facto, a dimensão metafórica do reflexo e do espelho, parece ocupar aqui um especial campo de tripla significação: por um lado, como exercício de autorrepresentação em que a obra se encontra reflectida num complexo jogo de *mise en abyme* e enquanto ensaio do seu papel na devolução imagética universal [**Fig. 66**]; por outro, enquanto mecanismo epistémico em torno da *práxis*, ou seja, enquanto representação de um instrumento e de um *modus faciendi* específico [**Fig. 98**]; por último, enquanto exercício de afirmação de uma crescente liberalidade intelectual e científica [**Fig. 67**]. Com efeito, esta mesma ideia traduz-se nas palavras do incontornável Fazio, que ao descrever um destes espelhos numa pintura de Jan van Eyck, devolve a real dimensão destes multiversos de significação: *"almost nothing is more wonderful in this work than the mirror painted in the picture, in which you see whatever is represented as in a real mirror* [*tanquam in vero speculo prospicias*]*"* (Seidel, 1991, p. 25; Belting, 2014, p. 136). Observe-se como a constatação de Fazio ao considerar o espelho enquanto duplo mimético e reificado do objecto real, e não como figuração simbólica do mesmo, quando conjugada com as conclusões de Criminisi, Kemp, e Kang, assume toda uma nova significação. De facto, para além do habitual cotejo iconológico e semiótico do espelho enquanto representação arquetípica da

pintura em si, o mesmo surge sob esta renovada luz de significação como manifestação de uma *episteme* de vanguarda tecnológica[161]. Este espelho representará assim para Hans Belting, um triunfo da mecânica óptica e consequentemente, uma prova brilhante das leis que governam o mundo físico - espécie de duplo óptico do ponto de fuga que a *perspectiva artificialis* Albertiana mais tarde viria a consagrar: *"Le regard humain, qui se disperse si facilement parmi les apparences fugitives, se concentre ici en un point fixe où il prend conscience de lui-même. Dans le mirroir, il trouve la preuve de l'existence de cette réalité dont il a une vision subjective"* (Belting, 2014, p. 136). Linda Seidel, por seu turno, compreende o estabelecimento de uma genuína correspondência entre o espaço pictórico e o espaço real, como uma extensão capaz de acolher no seu âmago o observador, constituindo, não uma simples opção estética, mas antes uma estratégia de poder em que a actividade intelectual do pintor se sobrepõe claramente ao mero prazer visual: *"In that way, Jan fixes the connection between viewer and painting in a presente of infinite duration"* (Seidel, 1991, pp. 26-27, 30). Um outro distinto grau de manifestação intelectiva e de manifesta erudição óptica da pintura Eyckiana, encontra-se patente na concordância que Van Eyck estabelece entre fontes lumínicas reais e fictícias. Veja-se a este propósito a direcção e intensidade da fonte lumínica do célebre altar de Gent face ao posicionamento real das janelas da capela *Joost Vijd*, local para onde a obra foi originalmente concebida. De facto, dever-se-á aos irmãos Van Eyck, ainda que exclusivamente no plano imagético, a seminal formulação da consonância óptica devida entre espaço pictórico e espaço observacional. Esta encontra-se claramente formalizada num pormenor, que, não obstante a sua invisibilidade aos olhos do observador comum, representa na óptica do pintor a afirmação de uma coerência intelectiva e de cariz claramente cientificante. Atente-se, por exemplo, num dos *Anjos Cantores* do registo superior esquerdo [**Fig. 24**], onde um pormenor do reflexo de uma janela gótica presente numa pregadeira, revela a dimensão quase algorítmica detida entre o espaço pictórico e o espaço exógeno, revelando que a luz transitiva se encontra clara e coerentemente formulada[162] (Seidel, 1991, p. 30). Compare-se agora este reflexo situado na extrema

[161] Note-se, de facto, como em variadas ocasiões o espelho parece surgir exclusivamente com o intuito de reflectir o pintor, seja enquanto observador, i.e., na plenitude da sua dimensão liberal, seja no desempenho da sua práxis, ou seja, enquanto utilizador/manipulador desta tecnologia. Estas duas dimensões partilham, de resto, múltiplas afinidades. De facto, no final da idade média, tanto pintores como fabricantes de espelhos pertenciam à mesma corporação ou guilda, projectando uma rivalidade com origem na antiguidade e no mito de Narciso, cujo reflexo era comummente considerado como origem da pintura (Seidel, 1991, p. 37).

[162] Observar-se-á como esta representação espectral do espaço exógeno à pintura, será replicada exaustivamente enquanto sinónimo de vanguarda e modernidade. Este aspecto, constituirá de facto, uma das mais eloquentes evidencias de uma genuína "literacia óptica", caso premente dos célebres *Painéis* de

esquerdo da obra, logo distante da fonte lumínica, com o reflexo presente no medalhão da *Déesis* [**Fig. 25**]. Neste caso, em face da orientação frontal do medalhão, logo, perpendicular à fonte lumínica, a janela surge representada por um clarão reflectido no bisel das gemas azuis, manifestando uma intensidade totalmente coerente com a sua localização espacial de maior proximidade com a fonte de luz externa [**Fig. 32 - Seta azul**]. Já no caso da pregadeira do Anjo, orientada frontalmente em relação à janela, reflecte-a por inteiro, mas de forma subtil devido à distância superior a que se encontra da fonte lumínica [**Fig. 32 – Seta Vermelha**]. Este grau de preciosismo indetectável pelo observador, mas ainda assim, representado pelo pintor, denota uma preocupação distinta da atávica e medieva caracterização simbólica com que as obras seriam cogitadas até então. Estes detalhes ocultos, constituem, de facto, uma indubitável manifestação de modernidade e de vanguarda, representando um claro manifesto imagético-tratadístico. Na verdade, este aspecto enuncia um evidente *praxiema* cientificista, cuja representação remete forçosamente para um quadro verdadeiramente inusitado de uma vasta erudição óptica e cuja inscrição obriga a repensar todo o edifício teórico da historiografia da arte. Com efeito, esta formulação conceptual de um espaço unitário e singular [espaço pictórico + espaço observacional], macroestrutura cuja dinâmica interage com as microestruturas dos detalhes, não surgirá certamente da imaginação do autor, sendo antes, resultado de uma consistente formulação sediada em rigorosos fundamentos ópticos (Seidel, 1991, p. 30). Todos os corpos presentes nesta macroestrutura partilham e interagem com uma fonte lumínica unitária, cuja radiância se encontra reflectida coerentemente em todas as superfícies espelhadas, e de cujo foco, derivam todas as sombras integralmente coordenadas por um vasto e complexo sistema optométrico [**Fig. 32**]. Ao conceber esta edificação óptica e não matemática, logo, distinta da *finestra* Albertiana, Jan van Eyck constrói, não um *continuum* artificial do mundo observacional, mas sim o seu reverbero e extensão visual. Segundo Panofsky, este distinto acto de comparar uma pintura a uma janela óptica, atribui ao artista uma espécie de "*notitia intuitiva*", constituindo uma exclusiva abordagem visual e directa da realidade capaz de conceder "(…) existência «real» unicamente às coisas exteriores que conhecemos directamente através da percepção sensorial (…) Já ninguém julga, pois, que o pintor actue '*a partir da imagem ideal presente na sua alma*', como Aristóteles afirmara e

Nuno Gonçalves, constituindo entre a década de quarenta e setenta do século XV, um tributo precoce e evidente desta concepção teórica no espectro oficinal Português. *Vide* páginas 502-504.

Tomás de Aquino e Mestre Eckhart corroboraram, mas sim a partir de uma imagem óptica presente nos seus olhos." (Panofsky, 1981, p. 169). E quanto maior a capacidade de ilusão e de engano que esta imagem óptica detiver, menor a distância erigida entre o objecto e a sua absoluta assimilação cognitiva: *"(...) when the senses are deceived, that is, when there is an occurrence of deception, the thing is judged to be such as it is not without any medium between the thing and the act of the cognitive power"* (Ockham *apud* Tachau, 1988, p. 146). Apesar da notoriedade que todos estes exemplos representam enquanto prova inequívoca de um cientificismo e de uma reflexão epistémica do real inerente à pintura flamenga, constitui um facto que a sua representação terá sido tributária de uma nova metodologia operativa no campo da *práxis* pictórica, i.e., através do desenvolvimento ou do aperfeiçoamento do óleo enquanto *medium*. Esta alteração no *modus faciendi*, não formulando ela mesmo uma renovada consciência óptica, terá constituído certamente um meio adequado para a manifestação desse postulado através da súbita capacitação dos artistas flamengos em representar coerentemente os efeitos lumínicos dos matizes, das texturas, do brilho, do luzir e da cintilação. Esta percepção historiográfica, ou seja, o claro ascendente setentrional na formulação óptica da realidade através da descoberta conceptual, mas operativa da *mimésis* do brilho e do matiz, encontra-se seminalmente formulada por Ernst Gombrich:

> Sin embargo, no fue en Italia donde se dieron los primeros pasos en la representación de la textura superficial. Todos asociamos el arte florentino con el desarrollo de la perspectiva central, y de este modo con el método matemático de revelar la forma en luz de ambiente. El otro aspecto de la teoría óptica, la reacción de la luz ante superficies distintas, fue investigado por primera vez en la época moderna por pintores al norte de los Alpes. Fue allí donde se alcanzó por primera vez el dominio del lustre, del destello y del centelleo, permitiendo al artista expresar el carácter peculiar de cada material. (Gombrich E. H., 1985a, p. 52).

Gombrich refere uma inovação que extrapola a restrita dimensão exclusivamente oficinal da *práxis*, dir-se-ia mesmo, tecnológica, recentrando-a na sua verdadeira dimensão epistémica, i.e., como questão teórica em torno da óptica e da teoria das cores. De facto, ao falar de questões como textura superficial, de radiância e brilho, de luzir e de cintilação, enquadra a questão face à futura distinção com que Leonardo da Vinci designará as diferenças entre *lume et lustro*, ou seja, entre luz e brilho. Esta perspectiva esvazia de sentido a centralidade que a técnica pictórica a óleo assumiu ao longo da história, pois apesar de se constituir como um processo facilitador da mimésis, não constitui por si mesma uma teoria autónoma e paradigmática. A alteração deste método de aplicação e fusão da cor, será responsável pela transição de um modelo imagético diagramático prévio, onde a realidade era representada exclusivamente através das suas

linhas de contorno e demais gradientes, por um modelo onde a transição dos diversos matizes se torna, de facto, imperceptível. Será esta alteração teórico/tecnológica a viabilizar a súbita inclusão de todo um inovador universo textural até aí ausente dos processos imagéticos, um universo multiforme composto pelos mais diversos tipos de texturas e superfícies: vítreas; aurígeras; argênteas; acobreadas; pétreas; amadeiradas; panejadas; e perladas. Será, portanto, na posse deste avanço tecnológico, que Jan van Eyck objectificará todo um prévio e vasto *corpus* teórico em torno da óptica, cuja síntese encontrará em Guilherme de Ockham (1285-1347) um dos seus mais brilhantes cultores. Com efeito, muitas das pósteras noções ópticas e cromáticas associadas à pintura a que os primeiros tratadistas se irão dedicar, já se encontram claramente demonstradas nas reflexões que Ockham estabelece em torno da natureza das cores, neste caso concreto, as do pescoço de uma pomba: *"there is great doubt whether they are subjectively (…) in the neck of the dove, or in the air nearby – and either [view] can be held as problable"* (Tachau, 1988, p. 144). De facto, as problemáticas associadas à reverberação da cor acidental prevalecente no espaço circundante aos objectos, constituirá um dos mais relevantes tópicos em torno da óptica pictórica: caso notório de Alberti: *"Reflected rays assume the colour they find on the surface from which they are reflected"*; ou de Leonardo: *"La superficie de todo cuerpo opaco participa del color de los objetos que lo circundan. Pero tanto mayor o menor será esse efecto cuanto más próximo o más lejano esté esse objeto y maior o menor sea su intensidade"* (Alberti L. B., 2004, p. 46; Vinci, 1986, p. 244). A questão preponderante prende-se, no entanto, com o distinto grau de notoriedade epistémica. De facto, entre a reinscrição quase literal da óptica medieval que tanto Alberti como Leonardo estabelecem, ou a prévia demonstração imagética do axioma, é certo que a notoriedade recai claramente sobre a segunda. Na verdade, o mesmo encontra-se enunciado visualmente por Jan van Eyck pelo menos desde 1432, demonstrando a clara erudição óptica que o artista deteria e a possível transposição entre a teoria nominalista Ockhiana e a *práxis* da pintura flamenga. Veja-se por exemplo, o notório reflexo no braço do *Adão* do Altar de Gent reflectindo o reverbero da vizinha moldura dourada [**Fig. 35**, **Fig. 37**]; ou o braço direito do candeeiro do *Retrato dos Arnolfini* que reflecte a reverberação vermelha do dossel [**Fig. 68**]; ou o mesmo efeito no toucado que Giovanna Cenami ostenta [**Fig. 69**]; o reverbero vermelho do manto da *Virgem e Menino com Cónego Van der Paele* na perna esquerda do menino e no báculo de São Donaciano [**Fig. 50**, **Fig. 51**]; ou ainda os diversos reverbero especulares dos objectos reflectores da *Madonna de Lucca* [**Fig. 52**, **Fig. 53**, **Fig. 54**]. Este conjunto de

realidades insofismáveis são, no mínimo, surpreendentes, pois permitirá divergir da habitual concepção historiográfica que teima em conceber o realismo pictórico enquanto resultado de uma singular aposição do óleo como *liant* aos anteriores fundamentos conceptuais da práxis, longe, claro está, da sua real dimensão epistémica, i.e., enquanto exercício cognoscente de uma análise óptica da realidade. Na verdade, dever-se-á configurar um amplo quadro de significação, cujas enciclias derivam da mais subtil e efémera reconfiguração da *práxis* às mais amplas transformações teóricas no campo da óptica, da catóptrica e da dióptrica. Importa, no entanto, antes de compreender a raiz da dissensão historiográfica responsável pela total obliteração epistémica da pintura flamenga, intuir de forma clara a natureza do *praxiema* desenvolvido pelos irmãos Van Eyck, e compreender a real dimensão alquímica e oficinal do mesmo. Com efeito, paralelamente a esta nova compreensão da dinâmica lumínica e cromática, o surgimento de uma tecnologia apta à sua demonstração, completa de facto a equação. O desenvolvimento e auge da pintura flamenga, caracteriza-se definitivamente por essa nova era de modernidade que a revolução Vitruviana veio, de facto, instituir. Na verdade, até essa data, nenhuma outra escola tinha conjugado de forma tão hábil essa dupla configuração entre *Fabrica* e *Ratiocinatio* e nenhum outro artista havia atingido um grau de plena liberalidade semelhante aquele que Jan Van Eyck granjeou. De facto, dever-se-á a Van Eyck o seminal cruzamento dessa fronteira impressiva que haveria de inscrever permanentemente a transitoriedade do pintor enquanto simples *Artifex* para uma superior condição de *Doctus Artifex Polytechnes*. No entanto, a questão prender-se-á essencialmente com a póstera diluição desta inequivocidade nos propósitos *campanilista* italianos, cujas consequências serão marcantes no decurso da historiografia da arte. As consequências daí oriundas serão trágicas e responsáveis pela opacidade que ainda hoje reina sobre as problemáticas epistémicas da arte: por um lado, ao instituir uma partição definitiva entre teoria e prática, considerando o realismo flamengo fruto exclusivo de uma realidade material e operativa; por outro, centralizando inteiramente o debate em torno do *medium* Eyckiano, considerando-o como cerne da questão e subtraindo deste modo a Van Eyck e à escola flamenga todo um epistémico feixe de teorização óptica.

3.1.1. O misterioso *medium* Eyckiano

No que terá consistido, verdadeiramente, essa inovação que os irmãos Van Eyck, Hubert e Jan, parecem ter começado a evidenciar a partir da terceira década do século XV? Conforme observado, denota-se uma relativa dissensão na própria narrativa historiográfica e teórica em torno do *medium* Eyckiano, como se toda a devolução imagética que as suas obras manifestam, pudesse ser atribuída exclusivamente a um miraculoso elixir, e não a uma plena compreensão óptica do comportamento da luz e das cores. Deste modo, e antecedendo as coetâneas conclusões sobre a efectividade do *lian* por si utilizado, importa efectuar uma sucinta revisão historiográfica em torno das diversas teorias desenvolvidas a respeito da natureza da sua técnica.

Logo após a sua morte em 1441, começaram a surgir as primeiras referências escritas, tanto em torno do seu estatuto e obra, como da sua sublime técnica pictórica. Um dos primeiros autores a inscrever o nome de Jan van Eyck logo na década de cinquenta, terá sido, conforme já referido, Bartolomeu Fazio, que o apelidou de *nostri saeculi pictorum prínceps*. Antonio Averlino, «*detto il Filarete»,* refere-se no seu *Trattato d'Architettura* composto entre 1461 e 1464, a Van Eyck e Rogier van der Weyden como artistas hábeis na pintura a óleo, técnica que à época, não obstante ser conhecida em Itália, seria praticada sobretudo pelos artistas *ultramontani*. Com efeito, no livro dedicado a *colori e della detta composizione di storie,* Filarete deixa algumas pistas em torno da disseminação da técnica em Itália, referindo-se sobretudo à sua implantação no sul da península, "*Nella Magna si lavora bene in questa forma, massime da quello maestro Giovanni da Bruggia e maestro Ruggieri, i quali hanno adoperato ottimamente questi colori a olio*" (Filarete, 1972, p. 668). Será, no entanto, já em pleno século XVI que o nome de Van Eyck será definitivamente inscrito nos anais da historiografia da arte pelas mãos do incontornável Vasari. O relato aparentemente ficcional que propõe, pouco ou nada esclarece sobre a técnica desenvolvida pelos irmãos van Eyck, Hubert e Jan. Alude, no entanto, a determinadas pesquisas «alquímicas» a que Jan se dedicaria em torno da destilação de óleos e vernizes, informação que marcará definitivamente as pósteras proposições em torno da sua técnica[163]. Vasari conta como van Eyck, querendo apressar

[163] "It therefore happened, as matters stood, that while Giovanni da Bruggia, a painter greatly esteemed in those parts for the excellent practical skill he had acquired in his craft, was working in Flanders, he began to try out various kinds of colours and, **as a man who took delight in alchemy**, to make a number of oils for use in varnishes and other purposes, following the ideas of learned men such as himself" (Vasari, 2008, p. 186, grifo nosso). Sobre a relevância da alquimia para o desenvolvimento de novos pigmentos e cores ao longo da idade média, *vide* (Ball, 2001, pp. 84 - 115).

a secagem do verniz aplicado sobre uma tábua pintada a têmpera de forma a conferir brilho e vivacidade às cores, a terá exposto ao sol provocando inevitáveis danos estruturais no suporte[164]. Terá sido então no seguimento deste processo, e, rejeitando a técnica da têmpera e do seu póstero envernizamento, que terá iniciado as pesquisas em busca de um *medium* capaz de secar de modo autónomo sem necessidade de exposição à luz solar. Na sequência dos diversos ensaios e experiências que efectuou, descobriu que o óleo de linhaça e o óleo de noz, para além do facto de serem mais secativos do que todos os demais e cujo brilho dispensava o uso póstero de vernizes, quando misturados com os diversos pigmentos produziam matizes com uma densidade muitíssimo superior à da tradicional têmpera[165]. Não obstante este tributo Vasariano, de contornos timidamente encomiásticos, o mesmo terá sido manipulado de forma a servir os seus propósitos claramente *campanilistas*, sendo, no entanto, a notoriedade das *Vite* tão significativa, que doravante esta narrativa dominará quase todas as pósteras referências a Jan van Eyck e à génese do *colorito a olio*. Será esse o caso do famoso *Schilder-Boeck*, editado em 1604 por Karel van Mander, que, não obstante a denodada intenção nacionalista de glorificar a pintura flamenga face à sua congénere italiana, irá parafrasear na íntegra a narrativa Vasariana (Effmann, 2006, p. 17; Mander, 2002, pp. 11 - 23). Esta versão da história, não obstante algumas reacções quase imediatas à edição das *Vite*, também elas com claras intenções regionalistas, começará apenas a ser refutada já em meados do século XVII, caso sintomático de Carlo Malvasia e da sua proposição de que o pintor Lippo di Dalmasio já utilizaria o óleo antes de 1400. Será, no entanto, a partir da segunda metade do século XVIII, que a questão assumirá uma formulação distinta: Jan van Eyck converter-se-á de inventor da pintura a óleo em inventor de uma nova técnica que também utilizaria óleo. Esta mudança veio desviar a atenção do óleo enquanto aglutinante, impondo no seu lugar a hipótese de Van Eyck utilizar alguns vernizes e resinas como *liant*, cujo resultado resultaria no aspecto esmaltado e vítreo que todas as suas pinturas

[164] "(…) un giorno infra gli altri dipinto una tavola, durato in quella molte fatiche, e condottala con una diligenza a la fine che gli piaceva, le volse dare la vernice al sole, come si costuma alle tavole; e cosí vernicata e lassatola che il sole la secasse, fu tanto violento quel caldo, o che il legname fusse mal commesso, o pur che non fusse stagionato, che ella si aperse in su le commettiture di mala sorte" (Vasari, 1986, p. 375).

[165] "(…) cominciò a pensare di trovare un modo di fare una sorte di vernice che seccasse a l'ombra, senza mettere al sole le sue pitture; e cosí sperimentato diverse cose, e pure e mescolate, alla fine trovò che l'olio di seme di lino e quello delle noci, fra tanti che ne provò, erano piú seccativi di tutti gli altri (…) E cosí fatto sperimento oltre a quella di molte cose, vide che il mescolare i colori con queste sorti d'oli gli dava una tempera molto forte, che secca non temeva l'acqua altrimenti; et inoltre accendeva il colore tanto forte, che gli recava lustro da per sé senza vernice; e quello che piú gli parve mirabile era che si univa meglio che la tempera infinita." (Vasari, 1986, p. 375).

evidenciam. No seguimento dessa alteração conceptual, Jean-François Mérimée proporá na obra *De la Peinture à l'huile*, de 1839, que, não obstante Jan van Eyck não ter sido de facto o primeiro a utilizar o óleo como aglutinante, teria sido o criador de um inovador *medium* composto por óleo e resina. Para tal, Mérimée baseia-se numa passagem do monge Theophilus que descreve precisamente o processo de fabrico de um *medium* à base de óleo e de uma indeterminada resina, que o primeiro identifica como sendo *copal* (Effmann, 2006, pp. 18-19). Outro contributo fundamental será dado por Charles Eastlake, conservador da National Gallery desde 1843, e que após análise em profundidade do *Retrato dos Arnolfini* adquirido no ano anterior, proporá uma nova teoria: a aposição de finas e translúcidas camadas cromáticas sobre um fundo branco, resultando deste modo no singular efeito óptico observado em todas as obras de Van Eyck. Eastlake será o primeiro autor a citar o *Manuscripto de Estrasburgo*, vasta colectânea de receituários medievais, onde é explicitamente sugerida a adição de verniz às cores diluídas em óleo[166]. Para além do mais, Eastlake proporá que Van Eyck não utilizaria apenas óleo de linho ou de noz, mas uma técnica mista que englobaria inclusive o uso da tradicional têmpera, resultado de uma acurada e meticulosa preparação dos materiais, e sobretudo, de um profundo conhecimento das suas características ópticas (Effmann, 2006, p. 19). O resto do século XIX e as primeiras décadas do século XX serão marcadas por inúmeras, mas inconclusivas proposições acerca da resina utilizada no *medium* de Van Eyck, sendo avançadas diversas, mas inconclusivas hipóteses: uso de verniz de âmbar, de mástique ou de *Dammar*. O século XX traria, porém, novas capacidades analíticas e uma distinta compreensão das propriedades físicas e químicas dos pigmentos, abrindo assim caminho a uma nova vertente teórica em torno da técnica de Jan Van Eyck, ou seja, o uso de emulsões e de técnicas mistas. Em apoio a esta proposta, notou-se que a tendência natural para a viscosidade e escurecimento dos veículos à base de óleo e de resina, serem contraditórios face às características que as obras de Van Eyck evidenciavam. Em 1897, Ernst Berger, baseado nas múltiplas referências ao uso de emulsões no *Mappae Clavicula*, no manuscripto de *Lucca*, no *Libro Dell' Arte* de Cennini e nas inúmeras referências a Alesso Baldovinetti e a Pesello nas *Vite* de Vasari[167], proporá o uso de uma técnica mista apelidada de *Oeltempera*. Berger

[166] Sobre o Manuscripto de Estrasburgo, *vide* a obra *The Strasbourg Manuscript. A Medieval tradition of Artists´ Recipe Collections (1400-1570)* de Sylvie Neven (Neven, 2016).

[167] "Ma benché molti avessino sofisticamente cerco di tal cosa, **non però avevano trovato modi, né con vernice liquida, né con altra sorte di olii mescolati nella tempera**, come provò Alesso Baldovinetti e

dividirá esta emulsão em dois grupos distintos: misturas de cola e óleo; e misturas de gema de ovo com óleo - sendo que ambas seriam diluíveis em água após a sua emulsificação. Variando os componentes, esta técnica mista permitiria assim uma ampla gama de efeitos, contendo, no entanto, o óbice de aquando da secagem se tornar mate, questão contraditória com o relato Vasariano. Esta teoria será contraditada por Alexander Eibner em 1906, que recuperando a teoria do *liant* à base de óleo e resina, proporá o uso de terebentina como diluente (Effmann, 2006, pp. 20-21). Será, no entanto, o químico Arthur Laurie a integrar pela primeira vez um método analítico, sistemático e científico aos diversos materiais encontrados nas pinturas de Van Eyck, concluindo ser altamente provável que os artistas do *Quattrocento* utilizassem um suporte de óleo cozido ou *Cotto* e verniz, misturados com um pouco de gema de ovo, resultando num *medium* de excelência. Em 1934, porém, Laurie alterará esta perspectiva, propondo no seu lugar o uso singular de óleo cozido e parcialmente polimerizado, técnica que proporcionaria uma uniformização da pintura após a secagem e que vinha novamente ao encontro da teoria Vasariana de que a pintura flamenga dispensaria um póstero envernizamento. No decorrer do século XX múltiplas teorias irão juntar-se a este longo elenco de proposições: Max Doerner proporá em 1921 o uso de uma técnica mista de camadas alternadas de óleo e têmpera; Ralph Mayer em 1940 proporá o uso de camadas alternadas de têmpera e de um *medium* de óleo ou de resina; Jacques Maroger, proporá num artigo de 1942 intitulado *The secret of Van Eyck regained*, o uso de uma emulsão de água, goma arábica e resina de óleo, hipótese liminarmente refutada por Walther Ruhrmann. A proliferação destas inúmeras e contraditórias teorias, conduzirá Alexandre Ziloty em 1941 a redigir o primeiro *Estado da Arte* da questão e a agrupar as diversas suposições em duas categorias distintas: a hipótese óleo/resina de Eastlake que contemplava a luminosidade da obra de Van Eyck; e a hipótese emulsão, defendida por Laurie e Berger e que contemplava fundamentalmente a precisão pictórica (Effmann, 2006, pp. 21-24). A segunda metade do século XX introduzirá uma renovada consciência associada aos novos processos analíticos que o pós-guerra veio introduzir. Entre 1950 e 1951 serão efectuados os primeiros grandes ensaios com vista á conservação do altar de Gent, sob a tutela de Paul Coremans. As análises científicas veiculadas por testes microquímicos revelarão finalmente que o *medium* primário utilizado por Van Eyck seria constituído por um óleo secativo ao qual teriam sido adicionadas quantidades variáveis de "x", uma possível

Pesello e molti altri, né cosa che tornasse l'opera di quella bellezza e bontà che s'erano immaginati" (Vasari, 1986, p. 374, grifo nosso).

resina, ainda que indeterminada devido à exiguidade técnica da época. Foi também revelado que as camadas de azul ultramarino teriam sido executadas com um *medium* aquoso, em detrimento do óleo, opção que assegurava por um lado um maior brilho e intensidade da cor, e por outro, um uso mais económico do pigmento produzido a partir da *lazulite*, o mais dispendioso à época. Todas estas conclusões seriam posteriormente vertidas em 1953 para a obra de Frederic Taubes, *Mastery of Oil Painting*, que identificará o elemento "x", como uma resina dura, provavelmente copal. Não obstante o determinismo científico das análises de Coremans, na década de setenta a teoria das emulsões regressará pelas mãos de Leopold Kockaert, que mediante novas análises microquímicas do painel central do altar de Gent, irá detectar a presença de material proteico juntamente com óleo, determinando em paralelo o uso de três técnicas distintas: uso de têmpera de ovo para os azuis; uma emulsão à base de óleo secativo e ovo; óleo e resina nos esmaltes superiores. De notar, no entanto, que estas conclusões seriam rebatidas entre 2002 e 2003, pelos laboratórios do *MOLART* e pelo departamento científico da National Gallery, que após análises acuradas, determinaram que as "bolhas" de matéria proteica detectadas por Kockaert, poderiam corresponder não ao uso de emulsões, mas sim à presença de agregados de sabões metálicos (Effmann, 2006, pp. 23-25). As conclusões deste longo historial de análises e proposições tornou-se manifestamente mais sucinto com a implementação da coetânea instrumentação de microscopia e microanálise, de espectrometria de massa, cromatografia e instrumentação de biodegradação e biotecnologia. A sua implementação veio confirmar e/ou refutar algumas das hipóteses anteriormente formuladas, lançando alguma pacificação teórica em torno do evasivo *medium* Eyckiano. Algumas destas confirmaram, de facto, a presença de elementos proteicos nas camadas finais dos azuis no altar de Gent, confirmando o uso de um *medium* proteico, sendo determinado em algumas obras coetâneas o uso de têmpera sob as ulteriores camadas a óleo. Porém, análises minuciosas ao *Retrato dos Arnolfini*, não detectaram quaisquer elementos proteicos ou emulsões nas camadas subjacentes, antes o uso de óleo de linho, por vezes cru, outras vezes cozido e pré-polimerizado, por vezes com a adição de resina de pinheiro. Estas conclusões puderam confirmar que algumas das prévias proposições pré-científicas, baseadas apenas na observação directa das obras e nas escassas referências bibliográficas ao famoso *medium*, não se encontravam, de facto, muito longe da realidade. Pôde-se assim confirmar, que Jan van Eyck utilizaria diversos materiais e técnicas de acordo com os efeitos ópticos pretendidos, revelando um amplo e profundo conhecimento das suas qualidades intrínsecas. Este facto,

levará Raimond White a concluir que o extraordinário génio de Van Eyck terá resultado precisamente de uma brilhante conjugação entre *Ratiocinatio*, i.e., de um superior e agudo poder de dedução óptica *"of the subtle nuances and interplay of light, shade and tone*", em associação a uma profunda consciência da *Fabrica*, ou seja, da práxis necessária para os recriar (White *apud* Effmann, 2006, pp. 24-25).

Todo este enquadramento prévio que a obra de Elise Effmann proporciona, serve precisamente o propósito de reforçar a ideia subjacente de White, e que de resto esta tese persegue – a de que a preponderância analítica sobre as questões cientificantes na arte, tendo incidido quase sempre numa vertente conservacionista, não tiveram em conta a progressão evolutiva de conceitos ópticos e geométrico-matemáticos. Mais, que terão menosprezado reiteradamente o papel paradigmático e amplamente epistémico de Jan Van Eyck para o seu desenvolvimento. De facto, conhecer o *medium* por si utilizado será nuclear para o entendimento da práxis, mas a descontextualização desta face aos princípios teóricos, ópticos e cromáticos evidenciados, esvaziará inevitavelmente de sentido qualquer conclusão a esse respeito. O *medium* torna-se assim importante, na medida em possibilita ao artista a implementação de todo um renovado edifício teórico e de uma inusitada capacidade de emular a realidade. No entanto, o paradoxo da questão reside precisamente no facto de, quando isolado, este não se distinguir das medievas práticas pictóricas, questão preponderante para o entendimento da sua recepção em Itália e das diversas e por vezes contraditórias manifestações em torno da sua implementação. Com efeito, e antes de se avançar com uma análise das profundas transformações teóricas que a pintura italiana operou com base no postulado imagético flamengo, importa analisar a génese do seu desenvolvimento, questão que se assume, de facto, amplamente anfibológica. Efectivamente, se por um lado a óptica constituiu quase sempre uma temática amplamente teorizada e reflectida, por outro, o campo específico da *práxis* até ao advento da técnica pictórica flamenga, mostrou-se sempre incapaz de acompanhar objectivamente este postulado teórico. Na verdade, a harmonização entre teoria e prática, ou seja, entre um coerente reconhecimento visual da realidade e a capacidade operativa e mimética de representação do mesmo, dependeu inteiramente da introdução de um apurado sistema de velaturas, transparências e matizes, inteiramente tributário da Flandres. Não obstante a evidente lógica sucessória deste desenvolvimento tecnológico, o forte espírito *campanilista* Vasariano tudo fará para subtrair à Flandres o ónus da primazia e da inovação.

3.2. A técnica do óleo e o mito Vasariano

> Fu una bellissima invenzione et una gran commodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio, di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli a 'l Re Alfonso et al Duca d'Urbino Federigo II la stufa sua, e fece un San Geronimo che Lorenzo de' Medici aveva, e molte altre cose lodate (Vasari, 1986, p. 87).

Ao recordar a lógica dos textos analisados nos capítulos prévios, constata-se que existe uma única e singular concordância entre Ciríaco de Ancona, Bartolommeo Fazio e a desapaixonada abordagem com que Vasari se refere a *Giovanni da Bruggia*. De facto, o único consenso possível entre estes três autores resume-se à atribuição autoral da "invenção" da técnica da pintura a óleo a Jan Van Eyck[168]. Apesar da abordagem "histórica" da questão que estabelece tanto nas *Vite* como no capítulo XXI do seu *Trattato della Pittura*, Vasari, conforme observado, afigurar-se-á imune ao sortilégio visual que terá cativado os seus ilustres antecessores. Ao referir-se na edição de 1550 das *Vite*, à obra que Jan Van Eyck havia enviado para a corte de Afonso V em Nápoles, Vasari descreve-a em termos que denunciam já um acentuado distanciamento face a uma escola que considerava inequivocamente «menor»: "(…) *era venuta di Fiandra la sopradetta tavola di mano di Giovanni da Bruggia, dipinta con olii, che si poteva lavare e che reggeva ad ogni percossa;* ***cosa che nel disegno per la maniera di quel paese era buona, e per la vaghezza del colorito bellissima*** *(…)*" (Vasari, 1986, p. 377, grifo nosso). Para Vasari, a relevância da escola setentrional no advento de uma técnica capaz de alterar o paradigma de séculos de prática pictórica, resumiu-se a um modesto fenómeno periférico e regional. Se antes havia já designado Jan Van Eyck como "*pittore molto stimato in que' paesi"*, confere agora ao desenho e à «vaghezza» [imprecisão] do colorido, uma competência de todo exógena ao gosto italiano. Aparentemente, os elementos que no seu entender mais se destacariam nesta obra, seria o curioso facto de esta se poder lavar e possuir uma resiliência invulnerável a todo o tipo de vicissitudes.

[168] Existe, no entanto, uma diferença considerável nesta atribuição entre a edição Torrentino de 1550 e a de 1568 das *Vite*. Na segunda, editada por Giunti, Vasari incorporará algumas informações provenientes da obra de Guicciardini, *Descrittione di Tutti i Paesi Bassi*, publicada em Antuérpia em 1567. Guicciardini refere-se à parceria entre os irmãos van Eyck do seguinte modo: "*A pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva, e dipingeva continuamente sopra le medesime opere, insieme com esso fratello"*. Vasari passa, portanto, a incluir o nome de Hubert van Eyck, totalmente ignorado na edição de 1550, não apenas enquanto coautor da «invenção» da pintura a óleo, mas inclusive como principal titular dessa inovação: "*Huberto suo fratello, che nel 1510 (sic) mise in luce l'invenzione e modo di colorire a olio"* (Vasari, 2013, p. 226).

Todos estes detalhes afiguram-se hoje claramente insignificantes face à paradigmática e prodigiosa devolução imagética que todas as obras de Van Eyck claramente evidenciam, e que na época, constituíram certamente uma admirável novidade. Observar-se-á, no entanto, a forma hábil com que Vasari irá seccionar, iludir e desvalorizar uma proveniência inequívoca, dotando a sua narrativa de inúmeros episódios romanescos, que longe de uma veracidade histórica, servirão unicamente propósitos programáticos de enaltecimento de uma arte toscana e fundamentalmente florentina.

Tomemos, portanto, como ponto de partida, o relato mitográfico que Vasari estabelece na edição de 1550 de Lorenzo Torrentino das *Vite*, onde, conforme já foi referido, Jan Van Eyck surge sucintamente referido na vida de Antonello da Messina. Segundo este surpreendente relato, a descoberta da inovadora técnica parece surgir associada a um acaso cujos contornos se configuram exclusivamente operativos, i.e., enquanto resolubilidade de problemáticas habitualmente referenciadas nos antigos receituários. Logo na abertura do capítulo dedicado a Antonello da Messina, Vasari refere os benefícios e vantagens que determinadas inovações introduzidas representaram para a evolução da *práxis* pictórica, relevando o esforço de mestres, que graças à sua entrega abnegada e diligente em prol da arte, classifica de *"veramente industriosi e valenti"* (Vasari, 1986, p. 374). Neste prólogo, denuncia de forma subliminar o problema com que diversas gerações de artistas italianos se haviam confrontado, ou seja, o fraco desempenho da tradicional pintura a têmpera em prol de um realismo convincente. Vasari afirma que esta técnica teria sido iniciada por Cimabue em 1250 aquando da sua colaboração com artistas gregos, tendo sido posteriormente continuada por Giotto e por sucessivas gerações de artífices[169]. Esta afirmação constitui uma primeira e inequívoca inverdade. Com efeito, sabe-se que desde a antiguidade pré-clássica, todos os povos do mediterrâneo e do extremo oriente utilizavam já a técnica da têmpera, i.e., uma pintura à base de água, cola, gomas, e por vezes ovo[170] (Rudel, 1950, pp. 20,24). Todas estas técnicas irão sofrer uma progressiva independência face à tradicional pintura mural, passando a constar também

[169] "E perché e' non adoperavano allora in su le tavole et in su le tele, altro colorito che a tempera, **preso nel MCCL da Cimabue nello stare con que' Greci, e seguitato da Giotto e da gli altri maestri sino a quel tempo**, desideravano di trovar meglio, parendo loro che e' mancassi a quello una certa morbidezza et una vivacità, che avessi ad areccare trovandolo piú forza al disegno e piú vaghezza al colorito (…)" (Vasari, 1986, p. 374, grifo nosso).

[170] Segundo Jean Rudel, esta técnica com forte implantação no mediterrâneo, encontrava-se amplamente difundida no Egipto e em Creta, assim como, na Grécia desde o III milénio a.C. Com efeito, apesar de se desconhecer em rigor a totalidade dos processos utilizados na antiguidade clássica, poder-se-á, no entanto, destacar as mais documentadas: a encáustica [cera misturada com uma emulsão de ovo e óleo]; a têmpera [com caseína e com ovo]; a aguarela; o fresco; o guache; e o verniz (Rudel, 1950, pp. 20-24).

em suportes pictóricos amovíveis de madeira, onde o modulado das sombras e o *impasto* começarão lentamente a afirmar-se[171]. De facto, segundo Rudel, torna-se indiscutível que a idade média terá recebido como herança um vasto legado de praxiemas, dos quais alguns foram conservados e outros adaptados a diversas novas realidades, não apenas na pintura a fresco, mas nomeadamente na pintura em miniatura e em suporte de madeira. Será esse o quadro multidisciplinar que os artistas da idade média irão receber da antiguidade e que se encontra plasmado em famosos receituários clássicos, como o do monge Teófilo do século XII, *Schaedula diversarum artium,* ou o já amplamente aludido *Libro Dell' Arte o Trattato Della Pittura,* de Cennino Cennini (Rudel, 1950, pp. 26-27). A têmpera fará assim progressos e adaptações várias aos diversos suportes entretanto utilizados. Com efeito, tanto Teófilo como Cennini, como de resto se verá, mencionam inclusive o emprego do óleo enquanto veículo coadjuvante da têmpera, empregue sobretudo na pintura de iluminura, mas também na decoração de estatuária. Ao longo da idade média, assistir-se-á, portanto, a uma longa maturação dos veículos empregues em função dos diversos suportes entretanto adoptados, sem retomarem, no entanto, alguns dos sortilégios miméticos que a pintura clássica havia alcançado.

Vasari revela precisamente o facto de os artesãos da baixa idade média continuarem a pintar utilizando esse *medium*, embora reconhecessem que as suas obras careceriam de uma certa suavidade e vivacidade cromática, mas sobretudo, de uma maior capacidade na mistura dos pigmentos de forma a produzir diferentes matizes. Para além do mais, denuncia a utilização exclusiva da técnica do *Trattegio*, ou seja, um procedimento usado para reproduzir o efeito claro-escuro na pintura por meio de linhas paralelas ou cruzadas, de distinta densidade e intensidade dependendo das grades de sombreamento a serem alcançadas: "*et ancora maggiore facilità nello unire i colori insieme, avendo eglino infino a qui usato il tratteggiare l'opere loro per punta solamente di pennello*" (Vasari, 1986, p. 374; Vasari, 2008, p. 185). Segundo Vasari, será no decorrer desta dificuldade técnica que assolava tanto as oficinas do Norte como as dos mestres setentrionais, que Jan van Eyck, através de um infeliz acidente processual, irá desenvolver uma alternativa viável de contornos paradigmáticos. Na sequência desta «invenção», *Giovanni da Bruggia* alcançará, segundo o relato Vasariano, uma "*fama immortale"* espraiada das periferias setentrionais até à esfera oficinal italiana: *"(…) le quali vedutesi e da gli artefici del suo*

[171] A persistência destas técnicas durante a idade média, torna-se difícil de acompanhar, sobretudo entre os séculos III e X, período em que a pintura se encontra associada a dois dos mais comuns suportes: o parietal e o pergaminho em substituição do papiro [séculos VII e IX] (Rudel, 1950, pp. 26-27).

paese e da i forestieri furon molto lodate. *E ne sparse per Fiandra e per Italia e per le altre parti del mondo*" (Vasari, 1986, p. 376). Segundo Vasari, terá sido a partir deste momento, cônscio da dimensão epistémica do «segredo» que havia descoberto, que van Eyck recusará determinantemente a sua divulgação, facto que terá contribuído para um recrudescimento da aura em torno da sua vida e obra. Não obstante a dúbia veracidade deste pretenso «secretismo» técnico, Vasari conta que a sua transmissão terá ocorrido já durante a velhice do mestre, altura em que terá ensinado o processo ao seu discípulo Rogier Van Der Weyden (c.1400-1464), tendo-o este posteriormente transmitido a um tal de *Ausse*, ou seja, ao pintor Hans Memling[172] (Vasari, 2008, p. 538). Será, portanto, no seguimento deste período de divulgação exponencial da técnica e do surgimento de inúmeras oficinas a laborar nos mesmos moldes, que os primeiros mercadores italianos a residir na Flandres tomarão contacto com estas obras: "(…) *Molti che facevano mercanzie in Fiandra di diverse nazioni, mandavan de l'opere sue per incetta a diversi principi, i quali le stimoron molto, sí per le lode che gli davano gli artefici nel vederle, e molto piú per la bellezza di quella invenzione che Giovanni aveva trovato*" (Vasari, 1986, p. 376).

Terá sido no contexto de uma remessa de obras enviadas de Bruges para Itália, que o pintor Antonello da Messina ter-se-á confrontado pela primeira vez com esta singular e inovadora técnica. Segundo Vasari, depois de uma curta estadia em Roma onde havia conquistado nome, Antonello, detentor "*di buono ingegno"*, destro e bastante perspicaz no seu ofício, deparar-se-á na corte Napolitana de Afonso V com uma obra de Van Eyck. A presença desta obra em Nápoles, encontra-se uma vez mais atestada por Bartolomeu Fazio, pois por volta de 1455 e 1456, data em que este terminou a redacção do seu *De Viris Illustribus*, a referida pintura deveria encontrar-se já na corte Napolitana. No seu *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, Fazio descreve igualmente a chegada a Nápoles em 1444, da embaixada Genovesa com o propósito de negociar a paz com Afonso V. Nesta legação diplomática seguia Batista Lomellini, para quem Jan van Eyck havia pintado um tríptico e que, com grande probabilidade, terá sido precisamente aquele que foi ofertado a Afonso V (Cornudella, 2009-2010, p. 48). Fazendo fé na inestimável *Ekphrasis* que Fazio estabelece do afamado tríptico Lomellini, o confronto com a obra terá constituído um momento de absoluta epifania para Antonello, que segundo a narrativa Vasariana, terá

[172] "Ma poi che egli già divenuto vechio, ne fece grazia a Ruggieri da Bruggia suo creato, che la insegnò ad Ausse, suo discepolo, et a gli altri che io dissi già nel capitolo XXI dove si ragionò de 'l colorire a olio nelle cose della pittura, ancora che Giovanni la tenesse in pregio." (Vasari, 1986, p. 376).

partido decididamente para Bruges com o objectivo de aprender os sortilégios ópticos que «*il lavoro di Fiandra*» prometia[173].

A curiosa forma como Vasari descreve este ficcional encontro, reforça as suspeitas sobre o real pendor intencional e programático que o terá levado a imaginar este episódio. De facto, se por um lado Vasari caracteriza um juvenil Antonello interessado nos novos *praxiemas* que a pintura a óleo oferecia, por outro, refere um provecto Jan van Eyck rendido à superioridade da arte florentina. A simbólica afigura-se evidente, o atavismo cede lugar à novidade – o saber *colorire* flamengo é superado pela *virtu* do *disegno* florentino[174]. O inegável pendor *campanilista* de Vasari levá-lo-á, inclusive, a atribuir a Itália uma quota parte da responsabilidade pela difusão e desenvolvimento da técnica do óleo, resgatando deste modo as oficinas meridionais a uma condição de clara dependência e subserviência técnica. Com efeito, este aspecto torna-se claro quando Vasari afirma que os artistas italianos certamente não estariam menos agradecidos a Antonello por este ter introduzido o método da pintura a óleo no espectro oficinal meridional do que a *Giovanni da Bruggia* pela sua descoberta, já que ambos teriam contribuído para o benefício e enriquecimento da arte da pintura[175]. Talvez por este motivo, ou seja, uma dissipação e partilha dos louros em torno da introdução da técnica da pintura a óleo em Itália, o relato das *Vite* torna-se assumidamente novelesco, nomeadamente ao incluir a natureza lúbrica e complexa que Antonello terá evidenciado em Veneza, como factor decisivo para a sua divulgação[176]. Será em Veneza que Antonello, dando provas da sua mestria absoluta nesta inovadora técnica, irá atrair sobre si não apenas a atenção da nobreza Veneziana, mas inclusive, de mecenas florentinos, caso sintomático de Bernardo Vecchietti (Vasari, 2008, p. 189).

---

[173] "Per il che messo mezzi si condusse finalmente a questa opera, e poté tanto in lui la vivacità de' colori e la bellezza et unione di quello dipinto, che lasciato da parte ogni altro negozio e pensiero se ne andò fino in Fiandra" (Vasari, 1986, p. 377).

[174] "Et in Bruggia pervenuto, prese dimestichezza grandíssima co 'l detto Giovanni, al qual fece presente di molti disegni alla maniera italiana; et altre sue cose talmente che per questo, e per esser Giovanni già vecchio, non si curò che Antonello vedesse l'ordine del suo colorire a olio, e cosí non si partí egli di quel luogo sino a che ebbe appreso eccellentemente quel colorire, come egli medesimo desiderava" (Vasari, 1986, p. 377).

[175] "Tale fu la fine di Antonello, al quale debbono certamente gli artefici nostri tenere non meno obligazione dell'avere portato in Italia il modo del colorire a olio, che si abbia avere a Giovanni da Bruggia che ne fu inventore in Fiandra, avendo l'uno e l'altro beneficato et arricchito questa arte" (Vasari, 1986, p. 379).

[176] O texto Vasariano é extremamente claro na descrição que estabelece acerca do carácter particularmente voluptuoso de Antonello da Messina, particularmente aquando da sua presença em Veneza entre 1475 e 1476: "After passing a few months in Messina, he moved to Venice, where, as a man greatly given over to all the carnal pleasures, he resolved to live forever and to end his life in a place where he had found a way of living exactly to his liking" (Vasari, 2008, pp. 188, 538).

Certamente que o fascínio pelo carácter inovador de uma pintura que desafiava claramente os sentidos terá tido um impacto considerável nesta filiação imediata nos *praxiemas* flamengos, no entanto, não será despiciendo que o óbvio diferencial de cotação entre pinturas importadas e obras executadas *inframontani* terá certamente tido uma relevância considerável. Com efeito, são inúmeras as colecções documentadas onde a presença inequívoca de obras de proveniência flamenga se faz notar, denotando uma ampla permeabilidade da sociedade norte-italiana às obras provenientes da Flandres. Esta conclusão facilmente se estabelece através de uma leitura atenta da obra *Notizia d' Opere di disegno nella prima meta del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia*, habitualmente apelidada de *Anonimo* e comummente atribuída a Marcantonio Michiel. O manuscrito, traduzido e anotado por Jacopo Moreli em 1800, contém a descrição pormenorizada do recheio de inúmeras colecções distribuídas entre casas, igrejas, escolas e outros edifícios eclesiásticos. Confere deste modo um retrato efectuado na segunda metade do século XVI, onde a prevalência de inúmeras obras de autores flamengos ilustra um passado recente onde essas constituíam ainda o gosto dominante. Tal será o caso, por exemplo: do Filósofo Paduano Leonico Tomeo, que possuía uma obra de *Gianes de Brugia*; de Pietro Bembo, detentor de um díptico de Hans Memling pintado em 1470; da colecção do Milanês Camillo Lampognano que possuía obras de Memling; do Veneziano Antonio Pasqualino, que para além do famoso S. Jerónimo de Antonello da Messina, detinha ainda dois retratos pintados à maniera Fiamminga do mesmo pintor[177]; da colecção do Cardeal Grimani, onde para além de um autorretrato de Memling efectuado através de um espelho, "*El retratto a oglio de Zuan Memelino ditto è di sua mano istessa, fatto dal specchio*", figuravam ainda dois retratos e diversas obras representando Santos, assim como algumas paisagens de Joachim Patinir; caso ainda do mercador Espanhol Giovanni Ram, detentor de um retrato de 1462 de Rogier van der Weyden, igualmente "*fatto al specchio"*; e da já referida *Descida da Cruz* de Rogier van der Weyden, pertencente a Leonello d'Este de Ferrara[178]

[177] E que curiosamente Marcantonio Michiel, que presenciou a obra em casa de Antonio Pasqualino em 1529, a atribui a van Eyck ou a Memling por não acreditar na existência de um mestre italiano capaz de produzir semelhante obra. Gioacchino Barbera chega mesmo a inferir outras hipóteses de proveniência atribuídas a Marcantonio, nomeadamente Albrecht Dürer e Jacometto Veneziano. O texto integral de Marcantonio é eloquente que baste a este respeito: "the small panel of St. Jerome who, dressed in his cardinal's robes, reads in his study, is believed by some to come from the hand of Antonello from Messina, although more actually give it to Gianes [Jan van Eyck] or to Memling, the old Northern painter: and so it shows that style, even though the face is finished in an Italian manner as if it had been painted by the hand of Jacometto" (Barbera, 2005, p. 23).

[178] Do mesmo modo, a partir da década de quarenta do século XV, tornam-se habituais as referências a pintores flamengos cujos nomes italianizados figuram nas inúmeras crónicas já aludidas. Assim sendo, ao

(Michiel, 1903, pp. 18, 21, 65, 95, 115-117, 121; Michiel, 1800, pp. 75, 78; Barbera, 2005, p. 23; Dunkerton, 1999, p. 94). Esta inequívoca e setentrional prevalência do gosto pictórico no Norte de Itália[179], justificará certamente a fama e crescente reputação que Antonello irá granjear em Veneza, consubstanciando-se num grande contrato, nomeadamente, a execução da pintura para a Igreja de San Cassiano [**Fig. 174**], painel que segundo Vasari, este terá executado com todo o seu conhecimento e sem poupar tempo algum (Vasari, 1986, p. 378). Uma breve análise desta obra, permite intuir, de facto, alguns elementos habituais do *topos* Eyckiano, nomeadamente a representação óptica e textural das laranjas, a pedraria incrustada na Dalmática de São Nicolau, o báculo pétreo e vítreo que o Santo empunha, e fundamentalmente, o copo com água que Maria Magdalena oferece à virgem, meticulosamente representado na sua efémera translucidez [**Fig. 175**]. A evidente mestria com que Antonello resolve as habituais problemáticas em torno da óptica pictórica, dominando claramente os *praxiemas* em questão, pressupõem de facto, uma interacção factual com as escolas do norte. Para além do mais, a ampla solicitação dos seus préstimos enquanto pintor, sugerem uma inequívoca valorização da técnica sobretudo no Norte da Itália, tanto na pintura retabular como na retratística.

O surgimento de um pintor italiano capaz de dominar os mesmos *praxiemas* por valores significativamente inferiores, poderia representar uma oportunidade única de aquisição para um mecenato menos abonado e/ou ávido por obras com estas singulares características[180]. De facto, e no seguimento da já referida carta enviada pelo Duque de Milão, Francesco I Sforza, ao Duque da Borgonha, Filipe o Bom em 1460[181], cujo conteúdo encomiástico elogiava a capacidade extraordinária detida por Rogier van der Weyden, uma segunda carta de agradecimento, datada de 1463[182], permite constatar três

lado de Giovanni da Brugia, tornam-se comuns os nomes de Rugieri da Bruggia (Rogier van der Weyden), Ause creato di Rugieri (Hans Memling), Lodovico da Luano (Dirk Bouts?), Pietro Crista (Petrus Christus), Maestro Martino (Martin Schongauer), Giusto da Guanto (Joost van Gent) e Ugo d'Anversa (Hugo van der Goes), ilustrando um quadro de ampla singularidade e impacto da escola flamenga no tecido sociocultural do norte de Itália (Cornudella, 2009-2010, p. 52).

[179] Curiosa constatação quando confrontada com a habitual tonalidade pejorativa com que o gosto predominantemente «flamenguizante» em Portugal ainda é habitualmente caracterizado por uma historiografia da arte notoriamente italocêntrica. Vemos através destes registos, como no dealbar do século XVI, o gosto dominante no Norte de Itália seria igualmente o do figurino setentrional.

[180] Com efeito, sabe-se que em 1476, também Galeazzo Maria Sforza, Duque de Milão, solicitou ao seu embaixador em Veneza a contratação de Antonello com vista a substituir o pintor Lombardo recentemente falecido Zanetto Bugatto. Aspecto curioso este, pois sabe-se que o próprio Rogier van der Weyden, em visita a Itália em 1450, tomaria precisamente Bugatto como seu aluno, crendo-se que a sua formação tenha decorrido em Bruxelas entre os anos de 1460 e 1463 (Barbera, 2005, p. 29; Vasari, 2008, p. 538).

[181] *Vide* página 87.

[182] "Hearing of your fame and qualifications, we decided formerly to send our master Zanetto to you to learn something in the art of painting. And on his return, he recounted to us how willingly and lovingly you had treated him and taken him on, and what thoroughness and attention you had shown, on our behalf, in

aspectos muito relevantes: 1) o Ducado da Borgonha, acolheria inúmeros artistas oriundos de oficinas europeias com o intuito exclusivo de aprender a nova técnica da pintura a óleo; 2) essa formação levaria cerca de três anos, precisamente o hiato entre as duas cartas, a primeira de recomendação e a segunda de agradecimento ao próprio Rogier van der Weyden; 3) a introdução da tecnologia do óleo nas oficinas do Norte de Itália, terá ocorrido nos anos sessenta, cerca de uma década antes da data habitualmente consagrada pela história. Todos estes elementos permitem, de facto, intuir um quadro de ampla interacção entre as oficinas e artistas setentrionais em três núcleos de extrema actividade mecenática formados pela corte de Milão, pela cidade de Veneza, e pela excêntrica corte Napolitana. Serão estes os centros responsáveis numa primeira fase, pela introdução e ampla divulgação do novo *praxiema*.

Com efeito, segundo o relato das *Vite*, será precisamente em Veneza que se irá operar, através do contacto estabelecido entre Antonello e o pintor Domenico Veneziano, a recepção e póstera transmissão técnica da pintura a óleo à cidade de Florença, que importa não esquecer, constitui o foco e o vínculo prioritário da narrativa. Vasari conta como em consequência das inúmeras provas de amizade que Domenico havia prestado a Antonello, este lhe haveria de revelar finalmente o «segredo», garantindo-lhe fama, reconhecimento, mas sobretudo, desgraça póstera:

> Era in quella città allora de' piú eccellenti pittori uno chiamato M<esser> Domenico da Venezia, il quale fece ad Antonello in nella sua giunta quelle carezze e cortesie, che maggiori si posson fare ad amico che si ami; per il che Antonello che non si volse lassar vincere dalle cortesie da M<esser> Domenico, dopo non molti mesi gli insegnò il secreto del colorire a olio; del quale egli fu molto contento et in Venezia per quello onorato (Vasari, 1986, p. 378).

A aparente disparidade da afeição mútua constitui, por um lado, um encómio moralista que Vasari formula acerca da intencionalidade dos gestos de amizade; por outro, uma prova inequívoca do real valor de mercado, tanto da inovadora técnica como das obras por ela produzidas. Com efeito, se Vasari se refere claramente à discrepância entre o valor normativo entre a amizade e o valor económico que o «segredo» da técnica do óleo representaria à época: "*The kindnesses of Master Domenico Veneziano extracted from Antonello's hands what he had acquired - with so much labour and toil and what he would probably never have conceded to anyone else for an enormous sum of Money*"; será de crer que o faz como contraponto à história póstera de Domenico, que será assassinado por Andrea del Castagno precisamente por causa do virtuosismo que esse «segredo» lhe

demonstrating to him freely all the things you knew about in your special trade. The which, having become aware of the result as well, we are pleased to make our won, and thank you very much" (Gilbert, 1992, p. 121).

conferia (Vasari, 2008, pp. 189, 205 - 209). A sua função serve apenas o propósito de instituir um elo exógeno entre o praxiema flamengo e a escola florentina, ligação que Vasari não conclui e que de resto, deixa inteiramente em aberto. Na verdade, o facto de a presença de Antonello e de Domenico não coincidirem em Veneza, visto que aquando da chegada de Antonello, já há muito Domenico tinha partido rumo a Florença, constitui mais uma prova inequívoca desse mesmo intuito (Dunkerton, 1999, p. 93).

O relato das *Vite* termina, portanto, com a morte de Antonello aos quarenta e nove anos, pouco tempo depois de lhe ter sido atribuída pela *Signoria* a incumbência de pintar a *sala del loro consiglio*, obra que não chegará a executar. Vasari conclui assim a sua narrativa biográfica com um dos mais reveladores indícios de que os seus propósitos, longe de quaisquer preocupações historiográficas, ilustram de facto uma demanda factual, i.e., capacitar historiograficamente a escola florentina de todas as valências formativas da *Scientia Pictórica*. Esta intenção revela-se através da introdução de um epitáfio imaginário, supostamente obsequiado pelos artesãos em sua honra, em razão do dom por este concedido à arte, mas fundamentalmente por Antonello ter sido o primeiro a conferir brilho e durabilidade à pintura italiana através da mistura de cores com óleo. Através deste hábil artifício narrativo e do carácter anfibológico da expressão utilizada, Vasari consegue abduzir finalmente a *bellissima invenzione* à escola flamenga:

> E sommamente fu onorato nelle esequie da gli artefici del mestiero, per il dono che aveva fatto loro de la nuova maniera del colorire, come testifica questo epitaffio: D<ATVR> O<MNIBVS> M<ORI> ANTONIVS PICTOR PRAECIPVVM MESSANE SVAE ET SICILIAE TOTIVS ORNAMENTVM HAC HVMO CONTEGITVR NON SOLVM SVIS PICTVRIS IN QVIBVS SINGVLARE ARTIFICIVM ET VENVSTAS FVIT SED ET QVOD COLORIBVS OLEO MISCENDIS SPLENDOREM ET PERPETVITATEM PRIMVS ITALICAE PICTVRAE CONTVLIT SVMMO SEMPER ARTIFICVM STVDIO CELEBRATVS (Vasari, 1986, p. 379; Ridolfi, 1835, p. 87).

3.2.1. Do mito Vasariano à *Scientia Pictórica*

Face ao exposto no capítulo precedente, poderá concluir-se, portanto, que numa primeira fase, a função *Toscanocêntrica* (Wilson, 2004, p. 95) da narrativa Vasariana no relato da vida de Antonello da Messina, consistiu precisamente numa minoração objectiva da relevância da escola flamenga no processo de desenvolvimento da técnica pictórica com óleo. Para além da dúbia mensagem transmitida através do romanesco epitáfio[183], onde surge clara referência a Antonello como o «primeiro» a conferir brilho à pintura italiana através da mistura das cores com óleo, pouco ou nenhum mérito é conferida à *pittura fiamminga*. Esta conclusão advirá do facto de Vasari desconsiderar em absoluto o *colorire,* em detrimento de uma sobranceria intelectual e estética da arte florentina e toscana, fundamentada exclusivamente sobre a superioridade conceptual do *disegno* (Cornudella, 2009-2010, p. 53). Observar-se-á adiante, como esta questão parangonal que opunha Florença a Veneza, poderá inclusive ter assumido uma relevância central na narrativa, ou seja, forçado à assunção da desconsiderada escola flamenga como *fons et origo* da pintura a óleo em detrimento de Veneza – eterna Némesis da escola florentina. E este poderá, de facto, ter constituído um problema basilar para a exaltação da independência e soberania da escola florentina, de acordo com as pretensões Vasarianas. Com efeito, as enciclias decrescentes de aperfeiçoamento com que estruturou as suas *Vite,* poderão ter constituído uma preocupação subliminar para o autor, senão observe-se: o seu modelo cronológico pressupõe uma transição geracional entre três "idades" distintas de desenvolvimento estético e tecnológico das artes: *I primi lumi; augumento;* e *perfezzione (moderna)* – modelo este, que não dispensa uma ampla reconversão epistémica e tecnológica das oficinas toscanas. Deste ponto de vista, não será certamente coincidência, o facto de a *Vite* de Antonello da Messina seguir-se precisamente à de Leon Battista Alberti, ou seja, uma evidente complementaridade e co-dependência entre o advento perspéctico e o advento da óptica pictórica como sequência impreterível do grau de *perfezzione*. Esta mesma evidência torna-se explicita na segunda parte da narrativa, ou seja, no processo de transmissão do *praxiema* da óptica pictórica nas oficinas florentinas. Este episódio encontra-se narrado numa segunda fonte de informação Vasariana, igualmente dúbia e genérica - a *parte teorica*, ou *capitoli delle teoriche* que precede os

[183] Sobre a veracidade do epitáfio de Antonello, escreveu Tambroni no prefácio do *Il Libro Dell' Arte o Trattato della Pitura* de Cennini, o seguinte: " I shall reply, that this epitaph is certainly reported by Vasari in the life of Antonello; but as the Cav. Morelli (Notizie d'Opere, &c., p. 190) remarques, 'it is not to be seen, and it has been sought for in vain, in our times'. It is, the, doubtful whether it ever existed; nor do we know who placed it, or in what place it is to be found" (Cennini, 1844, p. lviii).

capítulos biográficos das *Vite* e que consistem numa súmula resumida de tratados sobre escultura, pintura e arquitectura (Vasari, 2013, p. XX). Incorporados desde a primeira edição de Lorenzo Torrentino de 1550, estes tratados foram sendo sucessivamente ignorados nas pósteras reedições das *Vite*: por um lado, pelo imanente fascínio e singularidade que as biografias sempre constituíram; por outro, pelo tradicional desapego maneirista por qualquer determinismo ou modelo cientificado da arte[184]. A aposição deste pequeno tratado técnico-teórico antes do longo e fastidioso discorrer biográfico, afigura-se intencionalmente programático, constituindo antes um claro exercício de promoção profissional, de resto, na senda de anteriores edições tratadísticas[185]. Será, portanto, no capítulo XXI do *De la Pittura*, que Vasari irá resumir o advento, desenvolvimento e introdução da técnica pictórica a óleo em Itália. O tom encomiástico da abertura do capítulo resume a quase totalidade da extensa narrativa presente na vida de Antonello da Messina, com o intuito de remeter o leitor de forma sucinta para a origem exógena da *práxis*: "*Fu una bellissima invenzione et una gran commodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio, di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia*" (Vasari, 1986, p. 87). Apesar de não negar em nenhuma ocasião a origem flamenga do novo método, Vasari considera-o como a primeira etapa de um longo processo de maturação e desenvolvimento, cuja persecução terá ocorrido em Itália com a tripla conjunção entre *colorire*, *disegno* e *perspettiva*. Esta realidade coincide com o advento de uma *Scientia Pictórica* amplamente teorizada por Leonardo, o artista que, conforme se verá, inaugura a terceira parte das *Vite* consagrada precisamente à *perfezzione*. Esta intenção parece evidenciar-se através do relato que Vasari estabelece acerca da restante cadeia de eventos que terão sucedido após a chegada de Domenico Veneziano a Florença. O número de visados que inclui nesta sucinta narrativa, visa essencialmente um póstero foco historiográfico da introdução e divulgação da técnica nas oficinas Florentinas:

[184] Não obstante estas duas realidades insofismáveis, é certo que Vasari no *Proemio* manifesta a sua opinião acerca da superior complexidade que a arte da pintura representava face às suas congéneres: "al pittore è necessario non solo conoscere le forme di tutti i corpi retti e non retti, ma di tutti i trasparenti et impalpabili; et oltra questo bisogna ch'e' sappino i colori che si convengono a' detti corpi, la moltitudine e la varietà de' quali, quanto ella sia universalmente e proceda quasi in infinito, lo dimostrano meglio che altro i fiori et i frutti oltre a' minerali; cognizione sommamente difficile ad acquistarsi et a mantenersi per la infinita varietà loro" (Vasari, 1986, p. 12).

[185] Numa curiosa edição de 1907, Gerard Baldwin Brown caracteriza de forma hábil o fosso ideológico existente entre a edição de 1435 do *De Pictura* e o pequeno tratado de Vasari de 1550. Para Brown, no século que separa os cursos de vida de Alberti e de Vasari, tanto a prática artística como o próprio conceito de artista tornaram-se questões resolvidas e assumidamente quotidianas. Nesse lapso temporal, todos os problemas artísticos que os teóricos do século XV haviam abordado tão diligentemente foram resolvidos. Tanto os materiais como as formas da natureza, deixaram de excitar a curiosidade e tornaram-se plásticos segundo a vontade do artista (Brown, 1907, p. 255).

> Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina, che molti anni consumò in Fiandra, e nel tornarsi di qua da' monti fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò quivi ad alcuni amici, uno de' quali fu Domenico Veniziano, che la condusse poi in Firenze, quando dipinse a olio la capella de' Portinari in Sancta Maria Nuova, dove la imparò Andrea da 'l Castagno, che la insegnò agli altri maestri, com i quali si andò ampliando l'arte et acquistando, sino a Pietro Perugino, a Lionardo da Vinci et a Rafaello da Urbino, talmente che ella s'è ridotta a quella bellezza che gli artefici nostri, mercé loro, l'hanno acquistata (Vasari, 1986, p. 87; Vasari, 2013, pp. 227-228).

Este modelo de transmissão técnica parece corresponder a uma intenção programática específica. Com efeito, a sobreposição destes nomes ao conjunto dos biografados nas Vite revela um arco evolutivo que se estende desde Antonello da Messina (c. 1430 – 1479), passando por Domenico Veneziano (c. 1410 – 1461) e Andrea del Castagno (c. 1421 – 1457), e que culmina com Pietro Perugino (c. 1450 – 1523), e Luca Signorelli, (c. 1440/50 – 1523), biografados que encerram a *Seconda Parte delle Vite*, correspondente à geração responsável pela fase que Vasari designa por *augumento.* Depois de Leonardo da Vinci, que conforme referido, inaugura a *Terza Parte delle Vite*, surge finalmente Rafael, artista que constitui para Vasari o epítome e consubstanciação da *perfezzione*. Vasari pretende, deste modo, resolver o problema que o seu modelo cronológico dividido nas já aludidas três "idades", instituiu enquanto disrupção evolutiva natural. De facto, no *Proemio Della Terza Parte Delle Vite,* Vasari desmonta esta concepção de forma cabal, tornando visível a sua evidente preocupação em dotar as *modernas* gerações de artistas do *praxiema* nuclear para uma ampla afirmação plástica. Na sua óptica, este mecanismo designa o grau de *perfezzione* que uma obra detém de acordo com a sua a maior ou menor similitude "*alla natura, e cosí l'unione de' colori et i componimenti delle figure"* (Vasari, 1986, p. 542). Invoca deste modo o habitual *topos* da *mimésis*, conjugando os factores da óptica pictórica necessários para que esta ocorra, i.e., verosimilhança absoluta, integridade cromática, e discriminação dos matizes. No entanto, a dependência directa destes factores da inovadora técnica pictórica flamenga, não se encontra referida directamente, antes, surge velada através dos novelescos e muito provavelmente fantasiosos contornos que envolvem tanto a vida de Andrea del Castagno como a de Domenico Veneziano. Com efeito, sem nomear claramente a origem exógena dos *praxiemas* que revolucionaram a escola florentina, Vasari deixa veladas pistas sobre esta ocorrência. Na sua óptica, o futuro desenvolvimento e supremacia da pintura italiana, diverge quase sempre do advento específico da técnica do óleo, resultando antes de uma complexa teia de sucessivas inovações. Esta percepção torna-se clara quando discorre sobre a autonomia técnica formal que Giotto já evidenciava, questionando-se se este teria cometido tantos erros se tido acesso a todo o amplexo tecnológico entretanto desenvolvido: "(…) *Queste*

cose non l'aveva fatte Giotto, né que' primi artefici, se bene eglino avevano scoperto i principii di tutte queste difficultà (…)" (Vasari, 1986, p. 542). Todas as dificuldades que enumera, teriam sido, na sua óptica, resolvidas em parte por essa segunda geração ou idade que caracteriza de *augumento*. Não obstante o evidente esforço que os pintores desta geração empregaram na resolução de algumas das problemáticas associadas à fase *I primi Lumi*, para Vasari a sua arte ainda se manifestou de certa maneira *secca, cruda e tagliente*, e a tão desejada *perfezzione* não passaria ainda de uma vã intenção: "(…) *Ma se ben i secondi augumentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra,* ***elle non erano però tanto perfette****, che elle finissino di agiugnere a l'intero della perfezzione"* (Vasari, 1986, pp. 134, 230, 541 - 543, grifo nosso). Por conseguinte, um dos momentos cruciais em que se confrontam estes dois mundos estéticos e técnicos antagónicos, surge precisamente através do já referido confronto entre Andrea del Castagno e Domenico Veneziano. Apesar de amplamente reconhecida a falência historiográfica desta história, interessa sobretudo expor alguns aspectos velados com que Vasari ilustra o conflito entre a *práxis* tradicional florentina e a revolucionária *maniera Fiamminga*.

O caracter inicial da biografia de Andrea é profundamente moralista e até paradoxal, questionando-se Vasari sobre o quão condenável é a presença do vício da inveja numa pessoa excelente: "*Quanto sia biasimevole in una persona eccellente il vizio della invidia"* (Vasari, 1986, p. 402). Detentor de um hábil poder narrativo, Vasari recorre ao mote da inveja enquanto fio condutor, revelando uma transformação paradigmática do gosto dominante em Florença entre as décadas de quarenta e sessenta do século XV. A caracterização que Vasari estabelece acerca das capacidades artísticas de Andrea del Castagno logo após a conclusão da sua formação, revela ainda uma notória fase pré-óptica das oficinas Florentinas. Vasari elogia a *grandíssima intelligenzia* com que Andrea teria superado a suprema *difficultà della arte*, nomeadamente a arte do *disegno*, sendo que o mesmo já não poderia ser dito do colorido, que caracteriza como «impreciso», «cru» e «áspero», precisamente os epítomes com que ilustra o período designado por *augumento* [186]. Não obstante o óbice geracional em torno de uma absoluta *mimésis* óptica, Andrea, à semelhança de Domenico[187], manifesta já um domínio claro dos fundamentos

[186] "Non fece già cosí poi nel colorire le sue opere, le quali faccendo alquanto crudette et aspre, diminuí gran parte della bontà e grazia di quelle, e massimamente una certa vaghezza che nel suo colorito non si ritruova" (Vasari, 1986, pp. 403-404).
[187] *Vide* a este respeito páginas 77 e 121.

perspécticos que aplica nas suas obras, evidenciando um conhecimento cabal da *construzione legittima* Albertinana[188]. Sob a falsa premissa de um frente a frente, de resto, semelhante àquele que no futuro oporá Leonardo a Miguel Ângelo no *Palazzo Vecchio*, Vasari imagina um cenário confrontacional entre Domenico e Andrea. O local deste hipotético encontro será o *L'ospedale di Santa Maria Nuova*, local onde em 1457 Andrea del Castagno teria pintado uma *Última Ceia* e posteriormente o altar principal, obras entretanto desaparecidas. A única coincidência entre a narrativa Vasariana e a veracidade histórica, é o espaço físico em que decorre, sendo que, e uma vez mais, as cronologias não batem certo. De facto, Domenico Veneziano, com o auxilio do matemático/pintor Piero della Francesca, terá trabalhado nesse local entre 1439 e 1445, cerca de seis anos antes de Andrea, que apenas terá efectuado a sua campanha no altar mor entre os anos de 1451 e 1453 (Wohl, 1971, p. 635). Este facto revela que o relato Vasariano, baseado na inveja que Andrea nutria pelo seu rival, resulta inteiramente fantasioso, constituindo antes uma óbvia extrapolação de carácter, fundamentado muito provavelmente pelo aspecto rude e severo com que Andrea caracterizava as personagens nas suas obras (Vasari, 2008, pp. 541-542). Será de crer que o que Vasari pretende invocar, talvez de forma inconsciente, seja o manifesto clima de desconfiança ou de plena adesão que provavelmente existiria no seio das oficinas florentinas face à emergência dos novos *praxiemas* flamengos, e que conforme já observado, começavam amplamente a impor-se enquanto gosto dominante. Não querendo assumir abertamente a origem desta nova técnica, Vasari parece diluir a sua proveniência através dos diversos planos de contacto que se encontram dispersos nas *Vite*. Será neste preciso contexto, ou seja, na estranheza perante o carácter exógeno e «forasteiro» de uma tecnologia superior, que Vasari personifica em Andrea um venal intento de destruir o seu emissário, entendido como ameaça à soberania das oficinas florentinas:

> **Perché i Portinari l'avevano fatto venire da Vinegia**, **percioché di quel luogo il colorire a olio portato aveva**, **onde di tal cosa grandissima invidia gli ebbe Andrea**, e benché si conoscesse essere piú eccellente di lui, per questo non restò che non lo invidiasse; **perché vedendolo Andrea come foristiero da' suoi cittadini con molte carezze tratenuto**, fu cagione che invelenito pensò di torselo dinanzi col perseguitarlo con fraude (Vasari, 1986, p. 406, grifo nosso).

O carácter da ameaça à integridade da escola florentina torna-se clara. Pigello Portinari, um dos patronos de Santo Egídio e encarregado de negócios dos Medici em Veneza,

[188] "(…) dove tirò una loggia con colonne in prospettiva, con crociere di volte a liste diminuite, e le pareti commesse a mandorle, dove non manco mostrò d'intendere la difficultà della prospettiva, che si facesse il disegno dell'arte nella pittura" (Vasari, 1986, p. 405).

encontra-se por detrás da encomenda que o *L'ospedale di Santa Maria Nuova*, efectuou tanto a Domenico como a Andrea (Wohl, 1971, p. 635). Com efeito, a simples menção à família Portinari, remete de imediato para uma dimensão estritamente ligada ao Norte de Itália, mas fundamentalmente à Flandres, onde se destaca o nome de Tommaso Portinari (1424 – 1501), célebre encarregado de negócios do banco Medici em Bruges entre 1465 e 1480, e que assumirá uma posição relevante como conselheiro de Filipe o Bom. Para além de Tommaso, que enquanto fervoroso adepto da pintura flamenga, terá encomendado inúmeras obras a Memling e a Hugo van der Goes, também os seus sobrinhos, Benedetto e Ludovico Portinari, levarão a cabo ampla obra mecenática (Bauman, 1986, pp. 50, 51, 58). Vasari, escrevendo cerca de um século depois destes acontecimentos, terá encarado a família Portinari como um símbolo particularmente nefasto para a integridade da escola Florentina. Confrontado com essa realidade, ter-se-á sentido compelido a prefigurar, no lugar indistinto de um *Ause* (Hans Memling) ou de um Ugo *d'Anversa* (Hugo van der Goes), o nome de Domenico Veneziano, enquanto opção muito mais consentânea com os seus interesses, pois apesar de não ser florentino, não seria para todos os efeitos um pintor *ultramontani*. Poder-se-á claramente intuir, o grave efeito erosivo que a chegada de obras tão impressivas como o célebre *Tríptico Portinari* [**Fig. 94**, **Fig. 95**], terão causado no amplo espectro oficinal florentino, ávido de novidades por um lado, mas claramente despeitado pela incapacidade de replicar de forma hábil a especular e impressiva *mundivisão* da pintura flamenga[189]. A estranheza e claro desconhecimento dos *praxiemas* empregues na execução de obras, cuja devolução especular superava amplamente as capacidades técnicas que a escola florentina possuía, terá certamente causado mal-estar e desconforto entre os seus membros. A opção de Vasari de dissipar essa estranheza através de uma narrativa ficcional, aliada ao facto de atribuir a chegada do *praxiema* em causa pelas mãos de um Veneziano, parece assim premeditada. Com efeito, este aspecto decorre do curioso facto de Vasari, na sequela que estabelece, parecer inverter a narrativa da transmissão inicial, que recorde-se, teria ocorrido no seguimento de uma relação fraterna, franca e desinteressada entre Domenico e Antonello da Messina. Na resolução da narrativa, este processo inverte-se, ou seja, o carácter algo festivo e histriónico de Antonello transfere-se para Domenico, e o fulcro da

[189] Conhece-se o impacto que esta obra particular terá causado no seio dos artistas florentinos. Encomendada por Tommaso Portinari a Hugo van der Goes em 1473, a obra terá chegado ao seu destino, o altar mor da Igreja de Santo Egídio do Hospital de Santa Maria Nuova em Florença em 1483 (Bauman, 1986, p. 56).

amizade, outrora genuíno e sincero, assume clara corrupção e venalidade[190]. O fulcro deste despeito, resulta aparentemente de uma plena rendição, tanto de públicos como de mecenas à novidade do óleo, técnica que na Toscana, ainda não constituiria práctica corrente:

> Avenne che di quei primi dí che Domenico da Vinegia, il quale nella sagrestia di Santa Maria de lLoreto aveva dipinto in compagnia di Piero della Francesca, giunse in Fiorenza, fece sul canto de' Carnesecchi nell'angolo delle due vie che vanno a Santa Maria Novella un tabernacolo a fresco con una Nostra Donna et alcuni santi da lato; **onde molto da cittadini et artefici in quel tempo fu lodato**. **Per il che crebbe ad Andrea la invidia e lo sdegno contra di lui assai maggiore che prima non aveva** (…) Andrea spesso in compagnia di lui andava, monstrando non avere piú grato né piú domestico amico, onde gli fu insegnato da Domenico l'ordine e 'l modo del colorire a olio, **il quale in Toscana non era ancora in uso** (Vasari, 1986, p. 406, grifo nosso).

Este parágrafo parece especialmente eloquente no que respeita à ambígua reacção da classe dos artífices face à novidade exógena. Vasari é claro, ao afirmar que à data em que estes episódios teriam ocorrido, a técnica de colorir a óleo ainda não constituía prática comum na Toscana. Com efeito, este aspecto parece ilustrar o momento, algures entre a década de cinquenta e a de sessenta, em que a nova técnica começava a evidenciar-se face aos tradicionais métodos da *têmpera*, não obstante a modernidade evidente que a perspectiva representava, encontrando-se já epistemologicamente integrada na práxis Toscana. Esta é, pelo menos, a imagem que decorre da narrativa com que Vasari ilustra o confronto entre Andrea e Domenico na Igreja de Santa Maria Novella, e que importa analisar. Vasari é de resto metódico na sua abordagem, afirmando proceder de forma ordenada na descrição das obras que os mestres efectuaram. Começa por descrever a *Anunciação* que Andrea pintou, onde destaca a representação de um anjo a pairar no ar, representação pouco comum naquela época, "*dipinto lo angelo in aria, cosa non usata sino a quel tempo".* Ainda mais impressionante, seria a sua *Madonna*, representada no acto de subir as escadas do templo, rodeada de pobres de entre os quais se destacava um que golpeava outro com um jarro, "(…) *cosa molto bene finita da lui per lo sprone della concorrenzia di Maestro Domenico, com industria, arte et amore*" (Vasari, 1986, p. 407). Depreende-se claramente, que este aspectos que Vasari pretende realçar na escola Florentina, consistem precisamente na prescrição que Alberti havia estabelecido no seu *De Pictura* em prol de um maior dinamismo e acção narrativa da *historia*[191]. Também a

[190] "Laonde fatto pratica piú si domesticò com Maestro Domenico, il quale perché buona persona et amorevole era, assai alla musica attendeva, e dilettandosi sonare il liuto, andava la notte cantando et alcune serenate faccendo a sue innamorate (…)" (Vasari, 1986, p. 406).

[191] "Though variety is pleasing in any 'historia', a picture in which the attitudes and movements of the bodies differ very much among themselves, is most pleasing of all (…) each one of them should have his own particular flexions and movements" (Alberti L. B., 2004, p. 76).

concordância com o postulado espacial Albertiano encontra-se, conforme já analisado, patente através da descrição das inequívocas capacidades perspécticas que Andrea manifestamente evidenciava: "*Egli era ottimo prospettivo, et in molte cose dell'arte molto valse*" (Vasari, 1986, p. 408). Um dos aspectos mais relevantes que se depreende desta ficção, é de facto a intenção que Vasari manifesta em complementar estas duas valências Albertianas com o *praxiema* essencial que a pintura a óleo constituía. Com efeito, neste duelo imaginário, os dois artistas recorrem à técnica do óleo, que aliada à perspectiva que ambos também dominam, constitui já um claro indício de uma protociência pictórica em franco desenvolvimento[192]. Tanto Andrea como Domenico parecem partilhar e dominar todas as epistemologias artesanais em questão. De facto, Andrea, à semelhança do seu opositor, parece utilizar a técnica do óleo combinada com as novas capacidades espaciais que a perspectiva propiciava, representando inclusive o esquife da virgem em escorço, aparentemente, uma absoluta novidade na época. Será, portanto, no rescaldo deste fictício confronto técnico, que Andrea, cego de inveja dos elogios com que a obra de Domenico era classificada, resolve preparar-lhe uma emboscada com o intuito de o liquidar. O suposto assassinato, que segundo Vasari, apenas foi conhecido por que Andrea del Castagno o teria confessado instantes antes de morrer, nunca poderia ter ocorrido, pois de facto, este faleceu quatro anos antes de Domenico, constituindo mais uma prova indefectível da plasticidade histórica com que as *Vite* terão sido delineadas (Vasari, 2008, pp. 541-542). Esta plasticidade parece evidenciar-se de forma ainda mais paradoxal, quando Vasari encerra a narrativa biográfica de Andrea de um modo claramente encomiástico: "*Visse nel suo tempo molto onoratamente, e perché era persona splendida e dilettavasi molto di vestire e di stare in casa pulitamente, lasciò poche facultà alla morte sua (…)*" (Vasari, 1986, p. 409). Parece evidente, que esta narrativa foi inscrita de acordo com os desígnios programáticos que Vasari perseguia com o objectivo de dotar a escola Florentina de uma aparente superioridade e independência face à sua congénere veneziana, mas sobretudo, flamenga. A origem seminal do *praxiema* flamengo, perde-se assim entre anacrónicos *fait divers*, cuja função, mais do que introduzir um romanesco fio condutor, parece servir apenas o propósito de ocultar a sua proveniência. Esta

[192] "Dall'altra parte aveva **Maestro Domenico fatto ad olio** nell'altra parete di detta cappella la Natività e lo Sposalizio di detta Vergine, **et Andrea aveva cominciato a olio** l'ultima storia della morte di Nostra Donna; nella quale per la concorrenzia di M<aestro> Domenico, spronato **dal desiderio di esser tenuto quello che egli era veramente, fece in iscorto un cataletto dentrovi la morta, la quale non è un braccio e mezzo di lunghezza, e pare lunga tre** (…) Tra gli Apostoli mescolò molti angeli che tengono lumi accesi, con belle arie di teste e sí bene condotte, **che e' mostro certamente di saper maneggiare i colori a olio sí bene quanto M<aestro> Domenico suo concorrente**" (Vasari, 1986, p. 407, grifo nosso).

conclusão torna-se evidente ao analisar a cronografia dos eventos em torno da «*bellissima invenzione*».

De facto, perante uma construção ficcional tão complexa e imprecisa, que elementos se poderão abduzir para reconstruir um cenário histórico plausível e fiável? Com efeito, quando analisado sobre este prisma, factos já aluídos como a paradoxal assincronia dos principais intervenientes, levantam desde logo óbvias reservas. Em primeiro lugar, há que salientar a impossibilidade liminar de um contacto pessoal detido entre Antonello e Jan van Eyck. De facto, aquando do hipotético relato Vasariano em torno da visita e formação de Antonello com Jan van Eyck, este havia desaparecido há muito, pois tendo o seu falecimento ocorrido em finais de Junho de 1441, seria de todo impossível ter recebido como aprendiz um jovem Antonello com apenas onze anos. Poder-se-á igualmente juntar a esta incompatibilidade cronológica, o facto de os trabalhos levados a cabo tanto por Domenico Veneziano como por Andrea del Castagno nos diversos cenários que Vasari elenca, não terem, de facto, ocorrido simultaneamente. Por último, o facto inegável de nenhuma das pinturas remanescentes de Andrea del Castagno ser, de facto, pintada a óleo[193]. Por outro lado, a evidente dessincronia que impera ao longo das duas narrativas, impede qualquer nexo de causalidade nas relações que Vasari estabelece. Com efeito, decorrendo estes episódios entre a década de cinquenta e a de setenta, Antonello da Messina nunca poderia ter constituído o elo entre o novo *praxiema* e Domenico Veneziano, pois a sua presença em Veneza apenas se encontra documentada a partir de 1475. Se de facto, entre 1465 e 1475 não existem registos documentais da sua presença na Sicília, à excepção de uma breve noticia sobre a sua estada em 1471 em Noto, o contrário também não se poderá certamente certificar (Barbera, 2005, p. 21). Subsistem inclusive, sérias dúvidas sobre a sua hipotética viagem à Flandres. De facto, a

[193] Com efeito, na sua grande maioria, as pinturas remanescentes de Andrea del Castagno consistem em afrescos executados com o recurso à tradicional aposição pictórica sobre parede argamassada ainda húmida. Algumas adições pósteras *a secco* poderiam, de facto, indiciar o uso do óleo como aglutinante, mas este facto não se encontra assinalado em nenhuma das obras evocadas. As duas únicas excepções referenciadas ao afresco na obra de Andrea del Castagno, consistem na obra *Assunção da Virgem entre S. Julião e S. Miniato*, de 1449-50, e no seu escudo *David com cabeça de Golias*, de 1450-55, manifestando ambos o tradicional uso da têmpera sobre madeira. Já na obra de Domenico Veneziano, não obstante a sua grande maioria consistir de pintura a têmpera sobre madeira, parecem existir algumas evidencias do uso do óleo como aglutinante, caso aparentemente único da *Adoração dos Reis Magos* da Gemäldegalerie, pintada cerca de 1439, data em que Antonello da Messina teria apenas nove anos. Existe, no entanto, como Hellmut Wohl provou, inúmeros indícios de que terá utilizado óleo de linho aquando da pintura afresco no *L'ospedale di Santa Maria Nuova*, nomeadamente, através de registos de pagamento de óleo de linho. No entanto, Wohl defende que o seu uso, ao contrário do indiciado por Vasari, poderia antes corresponder ao prescrito por Cennino Cennini, ou na referida utilização *a secco* de óleo e vernizes, de resto, à semelhança da prática que o seu discípulo Baldovinetti levará a cabo (Wohl, 1971, p. 636).

documentada presença de Antonello em Veneza no ano de 1475, formaliza uma singular e hipotética janela de aprendizagem na Flandres localizada algures entre 1465 e 1470, período concomitante da narrativa Vasariana em torno do confronto entre Domenico e Andrea. Todos estes factos, colocam inevitáveis contradições com a suposta formação de Antonello que Vasari afirma ter sido realizada junto de Van Eyck. No entanto, será inequívoco que algumas das obras de Antonello produzidas neste período, mostram claras influências de um aprendiz da oficina de Van Eyck - Petrus Christus, cuja obra, por seu turno, denota igualmente fortes influências italianas (Barbera, 2005, p. 22). Estas evidências demonstram claramente que o eixo de contacto e contaminação de técnicas e de estilemas que se havia instituído entre as duas escolas, convergia em torno de grandes centros como Veneza, e sobretudo, de pintores viageiros como Antonello. Dele dirá Keith Christiansen, tratar-se do primeiro e verdadeiro pintor europeu por responder de forma tão aberta e afirmativa, tanto ao apelo dos mestres de Bruges e de Bruxelas, como Jan van Eyck e Petrus Christus, como de mestre provençais Franceses, caso de Barthélemy d'Eyck (Christiansen, 2005, p. 13). Este aspecto constitui para Christiansen um evidente paradoxo cuja resolução obrigará, certamente, a uma reconfiguração do habitual cânone historiográfico:

> Antonello's achievement as a painter of portraits and landscapes is inconceivable without these great masters, and it is one of the intriguing mysteries of Italian art that the person who best understood the work of his Northern contemporaries- both Netherlandish and Franco-Flemish - was born, trained, and apparently worked for most of his career on the periphery of Europe (Christiansen, 2005, p. 13).

O já amplamente referido *S. Jerónimo no seu estúdio* [**Fig. 170**] é um claro exemplo dessa «modernidade» na forma como a escola italiana tão bem soube harmonizar a inovadora teoria perspéctica com todo um universo reluzente de brilhos vítreos, pétreos e metálicos, de texturas lígneas, sáxeas e aveludadas, de um fulgor lumínico e de uma penumbra impressiva. Para lá de todas as incongruências da narrativa Vasariana, a introdução desta obra no espaço pictórico italiano na década de setenta, constitui um facto ineludível de que o capital mimético que a pintura flamenga granjeava, havia-se imposto não apenas enquanto teoria da arte, mas fundamentalmente enquanto segredo ou "truque" oficinal.

3.2.2. Evidências históricas por detrás do mito

Face às incongruências evidenciadas no capítulo prévio, torna-se vital efectuar um enquadramento fundamentado do estado da arte em torno da génese, desenvolvimento e divulgação da técnica do óleo na Europa do século XV. Se de facto, a fonte Vasariana não constitui um repositório minimamente fiável a este respeito, e conforme observado, possuí inúmeros subterfúgios panfletários e *campanilistas* a favor da escola florentina, é certo que atribui nominalmente a sua origem a um homem e a uma região - *Giovanni da Bruggia*. Esta atribuição constitui para Philip Ball uma grata ironia, pela forma como confere à pintura italiana do alto Renascimento, uma inequívoca dívida face a uma escola considerada por Vasari e seus correligionários como «menor», «gótica» e «primitiva». Ball considera inclusive, a existência de um claro *double twist* na atribuição a Jan van Eyck de algo que extrapola largamente a sua inovação. Efectivamente, apesar de ter desenvolvido uma forma de exponenciar largamente as capacidades deste *medium*, Van Eyck não terá sido o primeiro a utilizá-lo enquanto aglutinante, pois o mesmo seria o método homólogo à têmpera do Norte da Europa (Ball, 2001, p. 125; Dunkerton, 1999, p. 93). Não obstante o facto de estas evidências se encontrarem, hoje, amplamente clarificadas, importa detalhar com rigor o que se sabe acerca das suas origens e o que se encontra verdadeiramente documentado em torno da sua introdução em Itália. De acordo com o observado, Vasari incorre num claro equívoco cronológico: se por um lado atribui a Antonello da Messina o ónus da sua introdução em Itália por volta do ano de 1470; por outro refere que tanto Domenico Veneziano como Andrea del Castagno já a utilizariam desde a década de quarenta do mesmo século. Apesar do evidente paradoxo, será plausível que Vasari esteja parcialmente correcto em ambos os casos. Na verdade, antes de meados do século XV o óleo como aglutinante pictórico não constituiria novidade nenhuma para as oficinas italianas, e de facto, na década de setenta Antonello viria a manifestar provas de uma *mimésis* absoluta através da metodologia processual flamenga que empregava nas suas obras – a questão fundamental, é que estes dois aspectos são claramente assíncronos e dissentâneos.

O óleo utilizado como aglutinante de pigmentos era constituído habitualmente por óleo de linhaça, de nozes ou de papoila. Antes da sua utilização os mesmos deveriam ser purificados, procedimento sem o qual, poderiam escurecer e deteriorar-se com o decorrer do tempo. Esta preocupação surge claramente designada no já referido *Tratatto di Architettura* de Filarete, onde o seu interlocutor coloca precisamente essa questão:

> - Do dimmi in che modo si lavora con questo olio, e che olio è questo.
> - L'olio si è di seme di lino.
> - Non è egli molto oscuro?
> - Si, ma se gli toglie, il modo non so, se non mettilo intro una amoretta e lasciarvielo stare uno buono tempo, egli schiarisce. Vero è che dice che c'è el modo a fare più presto (Filarete, 1972, pp. 668-669).

Antes da sua utilização, estes óleos teriam assim de sofrer um processo de refinamento, sendo-lhes por vezes adicionados determinados sais metálicos como agentes secativos, caso habitual do litargírio, cuja mistura final era apelidada de *Oglio Cotto*, i.e., óleo cozido. O período de secagem era lento, após o qual a superfície constituía uma fina pelicula elástica e resistente à água, cujo brilho poderia ser aumentado mediante a adição ou aposição de determinados vernizes. Em comparação com a têmpera, cujo período de secagem era praticamente imediato, o óleo poderia levar dias a secar, o que, não obstante possibilitar inúmeros *pentimenti*, constituía na idade média uma óbvia desvantagem. No entanto, a questão primordial para que a técnica não fosse do agrado da grande maioria dos artistas deste período, prendia-se fundamentalmente com o facto de, tanto o azul ultramarino como o vermelhão, cuja radiância constituía um valor simbólico e espiritual autónomo, quando misturados com óleo, sofriam uma adulteração do seu matiz habitual. O azul ultramarino escurecia substancialmente face à usual preparação da têmpera, e o vermelhão perdia uma parte considerável da sua vibração (Ball, 2001, p. 128). Este fenómeno, numa época em que a pintura e o valor cromático dos pigmentos eram compreendidos deliberada e exclusivamente enquanto formulação simbólica dos cânones teológicos do cristianismo, terá contribuído largamente para que os artesãos prescindissem dessa técnica durante largos séculos[194]. Apesar da sua utilização já se encontrar anteriormente referenciada sobretudo em pinturas junto do mar, esta nunca terá suplantado a tradicional técnica do *buon fresco* e da têmpera (Rudel, 1950, p. 59). Sabe-se que a longevidade do uso do óleo como *liant* de pigmentos será longeva na história da pintura, mas de facto, a escassa informação remanescente revela uma prática muito pouco documentada até aos alvores do século XV. Com efeito, a preparação de óleo de noz e de papoila já se encontra descrita tanto na obra do século I d.C., *De Materia Medica* de Dioscórides, como em Plínio, mas não são feitas quaisquer referências à sua utilização como aglutinante pictórico. De facto, a primeira referência literária que aborda o seu

[194] Ver a este respeito, Michael Baxandall *in Painting Experience in Fifteenth-Century Italy* (Baxandall M. , 1988, pp. 81 - 85).

emprego na pintura, surge no manuscrito *Compositiones Lucenses*[195] do século VIII d.C., vulgarmente conhecido como manuscrito de *Lucca*. Apesar desta exígua menção prévia, a primeira indicação clara do emprego de óleo enquanto aglutinante pictórico num período pré-Eyckiano encontra-se referenciada no tratado *De diversis artibus*, atribuído ao monge Beneditino Rogkerus of Helmarshausen sob o pseudónimo *Theophilus*. Compilado na região de Colónia no século XII, provavelmente entre 1110 e 1140, a obra encontra-se dividida em três livros distintos, contendo um amplo receituário dedicado a diversos procedimentos e áreas de intervenção artística: pintura em diversos suportes; iluminura; técnicas vitralistas; mosaicos; fabricação de metal; e instrumentos musicais (Ball, 2001, pp. 125-126; Brun, 2015, pp. 14, 51-53). Segundo Giulia Brun, encontram-se actualmente inventariados cerca de 26 manuscritos, compreendendo excertos de textos Vitruvianos e trechos da já citada obra *Compositiones Lucenses*, sugerindo tratar-se de um processo de preservação e transmissão de um legado clássico, desenvolvido sobretudo dentro de um quadro comunitário monástico (Brun, 2015, p. 54). Este enquadramento prévio, quando confrontado com a descrição que *Theophilus* faz em torno da preparação e uso do óleo de linhaça enquanto aglutinante pictórico, poderá sugerir tratar-se de uma técnica com uma amplitude cronológica bastante elevada[196]. O monge Rogkerus manifesta uma clara falta de entusiasmo perante uma técnica que, conforme já referido, para além da patente morosidade operativa, não se mostraria adequada em face dos propósitos não-miméticos e simbólicos que a arte do século XII almejava. Uma das explicações que Philip Ball avança para o fraco apelo ao uso do óleo enquanto aglutinante no *De diversis artibus*, baseia-se na tese de Max Doerner de que Theophilus utilizaria uma prensa de azeite padrão para extrair da semente de linho o óleo de linhaça. O azeite, por ser um óleo não secante, poderia contaminar facilmente o óleo de linhaça através do uso comum da mesma prensa, facto que traria consequências graves para o desempenho secativo do óleo obtido através deste processo (Ball, 2001, p. 126).

[195] O manuscrito *Compositiones Lucenses*, consiste numa colectânea de 160 itens, incluindo textos sobre a construção de fundações, máquinas de guerra, misturas incendiárias, receitas para colorir vidro e peles, tinturas e pigmentos para aplicação em murais, reboco de argila para pinturas murais, descrição e uso de pedras, tintas metálicas para a escrita e tingimento de pergaminho. Todas estas valências fazem lembrar a versatilidade do texto Vitruviano, integrando-o certamente numa longa tradição clássica de literatura filotécnica (Brun, 2015, p. 67).

[196] "Grind some minium or cinnabar with this oil on a stone without water, spread it with a brush on the doors or panels that you want to redden and dry them in the sun (…) All the kinds of pigments can be ground with this same oil and laid on woodwork, but only on things that can be dried in the sun, because, whenever you have laid on one pigment, you cannot lay a second over it until the first has dried out. This process is an excessively long and tedious one in the case of figures" (Ball, 2001, p. 126).

Esta mesma percepção encontra-se igualmente confirmada por Cennino Cennini, que no seu incontornável *Libro Dell'Arte o Trattato della Pittura*, dedica várias passagens a esta técnica. Com efeito, desde o capítulo LXXXIX, "*In che modo si lavora a olio in muro, in távola, in ferro, e dove vuoi*" ao XCIV, "*Come dèi lavorare ad olio in ferro, in távola, in pietra*", Cennino desenvolve de forma sucinta algumas técnicas para utilizar o óleo como emulsão dos pigmentos e para a sua aplicação nos mais variados suportes (Cennini, 1987, pp. 83-85). À semelhança de *Theophilus*, e não obstante o carácter pouco efusivo com que descreve a técnica, a sua relação com a esta problemática assume contornos mais relevantes. Franco Brunello, de resto, atribui um especial sentido ao pouco ênfase com que o mestre medievo descreve o método, demonstrando na sua opinião, que a técnica não constituiria relevante novidade para a época:

> Cennini, cuando trata el tema de la pintura al óleo, no expresa ese entusiasmo que probaría de alguna forma que se trata de un descubrímiento de aquellos años. Diremos, por tanto, que, al igual que ha sucedido con tantas otras invenciones en todos los campos de la técnica, también en este caso se puede hablar de distintos componentes y contribuciones que condujeron gradualmente a la perfección. (Cennini, 2014, p. 134).

Tendo em conta as diversas atribuições cronológicas de uma obra, que conforme analisado, deverá ter sido escrita em finais do século XIV, a forma pouco entusiasmante com que Cennino aborda o «inovador» método da pintura a óleo, revela-se de facto surpreendente. Mais, Cennino refere claramente uma geografia onde esta técnica seria amplamente utilizada, informação essa que no contexto Vasariano se torna bastante relevante: *"(...) ti voglio insegnare a lavorare d'olio in muro o in távola, che l'usano molto i tedeschi (...)"* (Cennini, 1987, p. 83; Cennini, 2014, pp. 134-135). Franco Brunello entende nesta afirmação, uma clara alusão ao facto de os pintores italianos preferirem à época a pintura a têmpera, encontrando-se o uso do óleo circunscrito às oficinas transalpinas, devendo a designação «*Tedeschi*» empregue por Cennino, ser compreendida como uma alusão genérica aos povos do Norte da Europa, particularmente aos flamengos (Cennini, 2014, p. 135). Para além do mais, sabe-se que em Veneza, os estatutos da guilda de 1278, impediam a venda de objectos pintados que não fossem envernizados. Este aspecto configura para Jill Dunkerton, uma hipotética prevalência do óleo no espectro oficinal veneziano, visto este constituir um dos componentes habituais dos vernizes e existir a prática mais comum do que habitualmente se pensa, de envernizar pinturas a têmpera (Dunkerton, 1999, p. 93). Esta informação, quando complementada com a que é facultada pelo tratado *De diversis artibus* de *Theophilus*, permite caracterizar um quadro histórico e operativo claramente definido e estabelecer algumas conclusões de

extrema relevância: a) o uso do óleo como aglutinante pictórico encontra-se referenciado pelo menos desde o século XII; b) este processo, apesar de amplamente conhecida de todo o espectro oficinal europeu, seria utilizado maioritariamente nas oficinas transalpinas; c) o aperfeiçoamento da técnica terá decorrido simultaneamente com o desenvolvimento de formas mais eficientes de extracção, depuração e destilação de óleos, cujo desenvolvimento se encontra amplamente referenciado nas práticas alquímicas coetâneas; d) este processo terá culminado no início do século XV com o surgimento de uma ampla gama de óleos e vernizes purificados, cujo desempenho na prática pictórica terá suplantado as anteriores adversidades técnicas. Estas conclusões, quando confrontadas com a atribuição Vasariana de «uma» técnica pictórica a óleo aos irmãos Van Eyck, poderá, de facto, induzir algum grau de veracidade a essa tese. Recorde-se para o efeito, o modo como Vasari descreveu as distintas áreas de intervenção de Jan van Eyck e a forma como estas terão influído no desenvolvimento deste novo *praxiema*: *"(...) Giovanni da Bruggia (...) began to try out various kinds of colours and, as a man who took delight in alchemy, to make a number of oils for use in varnishes and other purposes (...)"* (Vasari, 2008, p. 186). Esta referência parece inferir um determinante grau de complementaridade entre a prática alquímica e o desenvolvimento da técnica do óleo. Se, de facto, não é possível atribuir aos irmãos Van Eyck a invenção e primazia do uso do óleo enquanto *medium*, existe, no entanto, uma atribuição inevitável – o desenvolvimento e afirmação exponencial da técnica. Esta é, de resto, a opinião de Panofsky quando distingue como duas dimensões distintas o advento da técnica do seu aperfeiçoamento:

> Completamente - talvez demasiado completamente - vinculados ao dogma da evolução, os modernos historiadores de arte têm certa relutância em falar ou em pensar em termos de «pela primeira vez». Facilmente adoptamos uma atitude céptica em face da antiga tradição segundo a qual Jan Van Eyck «teria inventado» a pintura a óleo (…) Todavia, quer Jan Van Eyck tenha realmente inventado quer tenha apenas aperfeiçoado o processo da pintura a óleo, o facto é que esse processo a que apenas se recorria para determinados efeitos e por questões de durabilidade, não atingiu o estatuto de método artístico antes de cerca de 1420, tornando-se a sua aceitação sintomática de uma mudança maior na pintura europeia (Panofsky, 1981, p. 161).

Esta conclusão encontra-se de resto atestada por dois factos incontestáveis e por demais evidentes: a técnica alcançará a maioridade somente a partir da década de vinte do século XV; e os primeiros indícios de uma mestria resoluta pertencem exclusiva e inteiramente aos irmãos Van Eyck. Esta questão coloca, porém, uma problemática inevitável. Se de facto, coube aos irmãos van Eyck o aperfeiçoamento e desenvolvimento da técnica do óleo, resgatando-a aos atávicos inconvenientes que esta demonstrava padecer, qual terá sido então o teor do novo *praxiema* que Antonello da Messina começou a manifestar a

partir da década de setenta do século XV, se, conforme observado, a técnica já seria amplamente conhecida em Itália? A questão analisada no capítulo prévio em torno da inequívoca dessincronia entre Andrea del Castagno e Domenico Veneziano e a póstera e hipotética transmissão técnica operada por Antonello da Messina, poderá ajudar a esclarecer esta questão. Face às inúmeras técnicas pictóricas oleicas previamente documentadas, será de crer que aquilo que Vasari relata e entende como evidência do emprego de óleo enquanto aglutinante, poderia de facto não passar de uma prática relativamente habitual da utilização *a secco* de óleo e vernizes. De facto, são inúmeros os exemplos prévios, caso da técnica habitualmente apelidada de *tempera grassa*, e que consistia na adição à tradicional fórmula da têmpera de pequenas quantidades de óleo em complemento do ovo, sem adulterar, no entanto, as características e comportamento habitual do pigmento. Com efeito, esta técnica a par do uso singular do óleo enquanto aglutinante, encontra-se referenciada no díptico do altar-mor de Santa Maria Maggiore, em Roma, pintado entre 1427 e 1428 por Masolino em colaboração com Masaccio [**Fig. 154**] (Dunkerton, 1999, p. 93). Esta prática encontra-se, de resto, em total consonância com as prescrições Cenninianas, nomeadamente no que respeita à insolubilidade de determinados pigmentos e a obrigatoriedade de os aplicar posteriormente a *secco*, assim como, na *práxis* específica para o emprego do óleo enquanto *liant* na pintura parietal (Wohl, 1971, p. 636). Estas instruções, patentes nos capítulos XC e XCIII, [*De qué modo has de comenzar a pintar al óleo sobre un muro - De cómo has de moler los pigmentos com aceite y aplicarlos sobre el muro*] parecem surpreendentemente claras e consonantes com a descrição Vasariana dos trabalhos no *L'ospedale di Santa Maria Nuova*:

> Imprime el muro como si fueses a pintar al fresco; excepto que en este caso, en vez de aplicar el revoco poco a poco, tienes que aplicarlo directamente sobre toda la extención de tu obra. Después marca com carbón el dibujo y fíjalo com tinta o suavemente com verdacho. (…) Vuelve a triturar o moler los colores, uno a uno, tal como hiciste al trabajar al fresco; excepto aquellos que hayas mesclado com água, mézclalos ahora com este aceite. Y cuando los hayas mesclado, cada color por separado (ya que todos los colores admiten el aceite, excepto el blanco de san Juan), mete dichos colores en vasitos de plomo o de estaño. (…) aplícalas cada una en su lugar com pinceles de marta, fundiendo bien entre sí los colores, que han de ser consistentes. Luego déjalo reposar algunos días, vuelve y observa si han cubierto bien y rellena allí donde sea necessário. Y haz lo mismo com las carnaciones y cualquier outra cosa que quieras pintar; tanto montañas como árboles y cualquier outra cosa (Cennini, 2014, pp. 135, 138).

Constata-se que o processo descrito por Cennino, implica algo radicalmente distinto da prática habitual do *buon fresco*, ou seja, da execução do *intonaco* na totalidade da superfície pictórica ao invés da habitual execução à *gionarta*, i.e., de pequenas parcelas da superfície pictórica à medida que se vai avançando na sua execução (Rudel, 1950, pp. 50-59). Por outro lado, Cennino recomenda que o desenho preparatório, a *sinopia*, seja

executada integralmente sobre esta superfície, o que pressupõe uma visualização integral da obra, assim como, uma conceptualização da composição inequivocamente «moderna». A obrigatoriedade da integração da perspectiva na prática pictórica a partir da década de quarenta do *Cinquecento*, terá certamente influído na gradual instauração deste procedimento. Por último, a execução da pintura *alla prima*, ou seja, onde cada um dos objectos pictóricos a representar: panejamentos; carnações; paisagens; e/ou árvores – resultam da fusão dos pigmentos de forma a construir uma modelação coerente, afasta-se determinantemente do arcaísmo mimético do *trattegio*. Esta evolução técnica dará lugar ao futuro *sfumato* Leonardiano, cuja factura, irá depender não apenas da capacidade de fusão tonal dos pigmentos, mas igualmente de um processo de secagem prolongado - precisamente dois dos vectores salientados por Cennino no emprego do óleo: "(…) *aplícalas cada una en su lugar com pinceles de marta, fundiendo bien entre sí los colores (…) Luego déjalo reposar algunos días, vuelve y observa si han cubierto bien y rellena allí donde sea necessário"* (Cennini, 2014, pp. 135 - 138). Analisada sob esta perspectiva, a questão da narrativa Vasariana assume claros e óbvios contornos. Vasari, ao descrever a *práxis* que tanto Domenico Veneziano como Andrea del Castagno manifestamente já evidenciavam na década de cinquenta do século XV, caracteriza exclusivamente a *Techne*, compreendida aqui exclusivamente enquanto práxis artesanal e/ou artística. De facto, o uso do óleo como *liant*, como de resto resulta da leitura atenta de Cennino, apesar de não constituir novidade à época, terá sido subitamente elevado à categoria de vanguarda e paritariamente cotejada com a escola flamenga, símbolo máximo de fama e de sofisticação. Resta considerar, no entanto, que da sua utilização não resultará uma paridade formal e objectiva com a capacitação mimética que a escola flamenga evidenciava. Com efeito, não obstante a utilização de técnicas mistas, ou de inclusive, apenas óleo como aglutinante pictórico, o irrealismo pictórico tardará até à década de setenta e oitenta, data em que a integração de uma complementaridade epistémica parece transformar subitamente as metodologias processuais empregues nas oficinas florentinas. Essa complementaridade advirá sobretudo da implementação de uma teoria óptica pictórica, cujo domínio, apesar de complementar, ultrapassa em muito a simples *práxis* da pintura a óleo.

3.2.3. Antonello da Messina e Petrus Christus

O caso de Antonello da Messina afigura-se, assim, como uma questão diametralmente oposta. Antonello revela um universo onde a *Episteme*, enquanto conjunto de conhecimentos associados a uma prática, incorpora já noções de óptica pictórica, i.e., onde o brilho, a matiz e a intensidade cromática são manifestos através de uma perfeita similitude textural e espacial. Esta realidade, porque paritária com o fenómeno flamengo, remete forçosamente para um processo de aprendizagem exógeno às oficinas toscanas, pois, se de facto, Antonello não foi o responsável pela introdução da pintura a óleo em Itália, terá sido certamente o precursor de uma forma distinta de o fazer. A insularidade das suas origens e o carácter cumulativo da sua obra, resultam, deste modo, numa singularidade proeminente, sendo que, a situação periférica da sua cidade natal, Messina, prefigura uma simultaneidade bastante interessante com o caso Português. Com efeito, seria de esperar que a insularidade meridional arredasse este espaço para um atavismo insuperável, mas de facto, tal não ocorreu. No campo da arte, Messina terá seguido o padrão do gótico internacional napolitano, de forte tendência flamenga, enriquecido com um peculiar carácter catalão e siciliano, tendo sofrido posteriormente a influência, a partir de meados do século XV, de estilemas oriundos do renascimento toscano. Este processo manifesta bastantes similitudes com o modelo Ibérico com os quais possui, de resto, amplas conexões.

Segundo Gioacchino Barbera, o jovem Antonello terá assim crescido num centro artístico onde a novidade consistiria na presença habitual, tanto de pintores como de pinturas flamengas, chegadas a Messina através de profícuos contactos comerciais (Barbera, 2005, p. 18). Das escassas informações biográficas possíveis de coligir acerca da sua formação, sabe-se que, de acordo com o humanista Pietro Summonte, Antonello terá sido formado na oficina napolitana de Niccolò Colantonio (c. 1420 - 1460) pouco depois da coroação de Afonso de Aragão em 1443. A presença de artistas oriundos da *Provence* e de Espanha, assim como, de inúmeras obras provenientes da Flandres durante os reinados de Renato I de Nápoles e de Afonso V, terão marcado decisivamente a sua formação, muito provavelmente entre os anos de 1445 e 1455. Barbera considera o período decorrente entre a década de sessenta e a de setenta, particularmente relevante no decurso formativo do jovem Antonello, um período de síntese cuja amplitude o categoriza como percursor e ápice da *Scientia Pictórica:* "*It is precisely in these years that Antonello reached the peak of his achievement in his synthesis of an analytical, Northern approach*

with an Italian treatment of perspective, blending chronicle and history in painted form" (Barbera, 2005, p. 21). Dir-se-ia que, segundo Barbera, Antonello terá sido o primeiro a formalizar primeiramente todas as valências que Alberti havia preconizado três décadas antes, ao uniformizar numa mesma obra tanto o carácter óptico e especular da *práxis* flamenga com o rigor perspéctico toscano, subordinando ambos à narrativa e ao imperativo da *historia*. A presença desta síntese conduz Barbera ao inevitável *topos* em torno da sua hipotética formação a Norte dos Alpes, com todas as consequências daí decorrentes.

Com efeito e conforme já analisado, a permanência de Antonello em Veneza encontra-se documentada apenas a partir de 1475. Esta constatação leva Barbera a questionar-se sobre que ligações e contactos o terão conduzido às profundas inovações estilísticas, iconográficas e temáticas que transformaram a sua obra ao longo da década de setenta. Esta transformação indica de resto, um período de profunda reconversão, confirmado pelo facto de, na década de sessenta, a sua obra manifestar já influências directas de pintores toscanos, caso de Fra Angélico e Piero della Francesca, mas também de artistas provençais, caso particular do notável Jean Fouquet. De resto, a presença tutelar de Piero della Francesca, afigura-se muitíssimo relevante face a um aspecto nuclear que se evidencia em quase todo o *corpus* Antonelliano – o uso rigoroso da construção perspéctica aliada a uma coerência pouco comum na composição espacial e lumínica[197] (Barbera, 2005, pp. 19-20). Estes indícios apontam para uma hipotética viagem pelo centro e norte de Itália, onde Antonello teria tido certamente a oportunidade de estudar tanto a obra de Piero della Francesca como a de Andrea Mantegna e Giovanni Bellini, complementadas com um aprofundamento do seu interesse pela pintura flamenga. De qualquer forma, exceptuando Giovanni Bellini, e analisando em profundidade o detalhe óptico da obra de todos os demais artistas, sabe-se certamente que o *praxiema* evidenciado no seu *S. Jerónimo* não terá tido origem nesta escola, mas sim, e ainda que de forma indirecta, na distante Flandres[198]. Apesar de Barbera não encontrar

[197] De resto, estes contactos em torno do ensino da perspectiva, não se limitarão exclusivamente à esfera de influência de Piero della Francesca. Antonello terá efectuado uma primeira viagem ao Norte de Itália no final dos anos sessenta do século XV, viagem essa que o terá aproximado do trabalho de Piero em Perugia e Urbino, mas fundamentalmente de Francesco Squarcione de Pádua, mestre de Mantegna, que conforme veremos no quarto capítulo, dirigia uma escola multidisciplinar, onde paralelamente ao ensino da *práxis* pictórica, seriam lecionadas disciplinas afins da matemática e da geometria, nomeadamente perspectiva (Barbera, 2005, p. 26).

[198] Nota-se a particular influência que a *Anunciação* de Petrus Christus [Fig. 82] poderá ter exercido sobre o S. Jerónimo de Antonello [Fig. 170], tanto na construção do espaço pictórico, formulado já segundo as regras da *perspectiva artificialis*, tal como na diferenciação dos planos.

fundamentação factual para a tese Vasariana de uma pretensa formação de Antonello na Flandres, encontra, de facto, inúmeros indícios na sua obra que atestam esta inegável influência setentrional[199], nomeadamente na obra de um dos discípulos de Jan van Eyck, Petrus Christus, por seu turno, fortemente influenciado pela arte italiana (Barbera, 2005, p. 22). Antonello, parece assim, ter sucumbido particularmente ao sortilégio que o retrato flamengo representaria à época, assumido certamente enquanto símbolo de vanguarda e sofisticação entre as elites do Norte da Europa, de França e de Espanha, assim como, em Itália[200]. Gioacchino Barbera, denota desta forma um vínculo indirecto entre Antonello, Petrus Christus, e, em última análise, o precursor a partir da década de trinta desse tipo de retrato – Jan van Eyck[201]. De resto, os retratos de Petrus Christus datados a partir da década de quarenta, parecem de facto, estabelecer um elo entre a obra do seu pretenso mestre, Van Eyck, e do seu hipotético discípulo, Antonello da Messina [**Fig. 77**]. No entanto, a análise do percurso biográfico de Petrus Christus não permite esclarecer de que forma, nem quando é que essa pretensa formação terá tido lugar, nem a sua, nem a de Antonello. Maximiliaan Martens lança fundadas dúvidas que amplificam ainda mais o mistério em torno da transmissão do praxiema do óleo. De facto, tanto a data como a forma de filiação de Petrus Christus na cidade de Bruges enquanto pintor estrangeiro[202], parecem desmentir a tese da sua formação na oficina de Jan van Eyck. Martens é claro nesta proposição: *"Earlier assumptions that Christus was active in Bruges – and, more*

[199] Barbera identifica esta influência num vasto *corpus* de obras de Antonello: na *Anunciação* pintada em 1474 para a Igreja do *Palazzolo Acreide*; no incontornável *S. Jerónimo no seu estúdio* datado de 1475 [Fig. 170] e no *Salvatore Mundi* [Fig. 171], ambos pertencentes à colecção da National Gallery; assim como, em inúmeros retratos. Também a iconografia do *Ecce Homo*, introduzida na semântica imagética da sua obra nesta década, denota uma inequívoca influência *ultramontani* (Barbera, 2005, p. 22).

[200] De recordar o já aludido retrato *do cardeal Niccolò Albergati* pintado em 1431 por Jan van Eyck, e que representa a indefectibilidade de que este género de retrato havia, de facto, ganho notoriedade mesmo entre as elites italianas. *Vide* [Fig. 19].

[201] Barbera elenca três factores tipológicos que no seu entender configuram o retrato flamengo de origem Eyckiana: representação frontal ou a três quartos; veraz devolução fisionómica; recorrente corte do campo de visão mediante a interposição entre o retratado e o observador de elementos exógenos, i.e., muros, molduras, etc (Barbera, 2005, pp. 22-24).

[202] Petrus Christus apenas terá formalizado o pedido de cidadania em Bruges a 6 de Julho de 1444. Uma entrada no livro de registos *Poorterboeken* deste ano, clarifica a questão: *"Pieter Christus, son of Pieter, born in Baerle,* ***purchase*** *his citizenship on the sixth day of July through Joos vender Donc, in order to be a painter"*. Desconhece-se a sua idade quando se instalou definitivamente em Bruges, assim como, se a sua formação inicial teve lugar na sua cidade natal e se sim, qual a duração da mesma. Martens clarifica, no entanto, que os regulamentos proteccionistas da guilda de Bruges seriam muito restritos a este respeito. Para Petrus Christus poder ser admitido enquanto membro da guilda e desempenhar funções de pintor na cidade, teria previamente de adquirir o grau de cidadania. Este poderia obtido de três formas distintas: ou comprado; ou vivendo na cidade ininterruptamente durante um ano e um dia; ou casando com uma cidadã de Bruges. Para Martens, o facto de Petrus Christus ter pago pela sua cidadania, prova que a sua formação não terá decorrido nos anos anteriores pois a sua permanência na cidade teria bastado para a mesma lhe ser automaticamente concedida. O facto de Jan van Eyck ter desaparecido em 1441, adensa ainda mais o mistério em torno da sua formação (Martens, 1994b, p. 15).

specifically, in Jan van Eyck's workshop – years before he finally acquired citizenship must be rejected" (Martens, 1994b, p. 15). No entanto, apesar de todas as incertezas em torno da sua formação, a póstera recepção e notoriedade que terá granjeado em Bruges, denotam um percurso e uma liberalidade singulares. Com efeito, tanto Petrus Christus como a sua mulher, Gaudicine, terão pertencido entre 1458 e 1463 à exclusiva e amplamente influente Confraria de Nossa Senhora da Árvore Seca. Desta confraria fariam parte o próprio Filipe o Bom e Isabel de Portugal, assim como, inúmeros membros da influente aristocracia e classe alta que animavam a economia e a dinâmica cultural de Bruges. De facto, tanto a natureza como a origem dos seus membros espelham claramente a já aludida sobriedade social e sofisticação que a corte de Filipe o Bom à época evidenciava: Adolfo I duque de Cleves; Engelbrecht II de Nassau; o historiador da corte Olivier de la Marche; os músicos Robert Pelé, Jean Cordier e Adriaen Basin; os ourives Jean Peutin e Gerar Loyet; influentes mercadores italianos como os Portinari, os Tani, os Altoviti, os Ricasoli, os Villani e os Cavalcanti, assim como Giovanni e Michele Arnolfini; de Espanha Martin Gonsales, Antonio Loupes, Alvaro de Castro e Alonso e Silvestre Pardo (Martens, 1994b, p. 16)[203]. O contacto detido entre Petrus Christus e a influente classe de mercadores italianos pertencentes à confraria, conduz à óbvia suposição de que este terá tido certamente inúmeras relações comerciais com Itália. No entanto, a sua formalização enquanto elo presencial entre Antonello da Messina e Jan van Eyck, enferma uma vez mais de graves incongruências cronológicas. Com efeito, à excepção da sua infância e formação inicial, o intervalo decorrente entre os anos de 1457 e 1463 são os menos documentados, levando Bazin a propor precisamente estes anos para a sua estada em Itália. No entanto, de Petrus Christus, sabe-se que terá recebido uma importante comissão das mãos do magistrado da cidade ainda em 1462, e que Antonello, nesse período, apesar de ter efectuado uma viagem à Península Itálica em finais dos anos cinquenta, em Janeiro de 1460 estaria já de volta à sua Messina natal, janela cronológica que não prefigura qualquer período de formação (Martens, 1994b, p. 16; Barbera, 2005, p. 20). Para além do mais, recorde-se que a presença de Antonello apenas se encontra documentada em Veneza a partir de 1475, dois anos após a morte de Petrus Christus, falecido em Bruges em 1473. Face ao exposto, dificilmente se poderá avançar com a tese

[203] Apesar de Martens não o citar e de efectivamente não ser possível encontrar registos a este respeito, será de crer que para além da própria Infanta Isabel, outras personalidades nacionais com destaque na corte de Bruges, de resto à semelhança dos espanhóis referenciados, terão feito parte desta tão celebrada *Confraria de Nossa Senhora da Árvore Seca*.

de uma formação presencial e directa entre Antonello e Petrus Christus como deixa implícito Giocchino Barbera (Barbera, 2005, pp. 22, 23), mas poder-se-á certamente considerar uma influência póstuma e tutelar. Com efeito, mesmo após a sua morte entre 1475 e 1476, o nome de Petrus Christus manteve-se activo em Itália durante largas décadas, sendo que na já amplamente referida carta de Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, este refere-se a Petrus enquanto "*pictor famoso in Fiandra".* Esta relevância, por um lado, e o paralelo estilístico e tipológico detido entre as obras dos dois pintores, por outro, conduzem à suposição de que Antonello deverá ter levado a cabo uma conversão ou adopção plena, tanto do inovador estilema do retrato flamengo como do *praxiema* pictórico neerlandês imediatamente após a sua confrontação com as obras de Petrus Christus, sendo incerta, no entanto, a forma, o tempo e o local em que essa confrontação terá ocorrido. Certamente que o retrato, vínculo tipológico enunciado por Barbera entre Antonello e Petrus Christus, constituía já uma prática comum da escola italiana no *Quattrocento*, mas essa representação - iluminada exclusivamente pelos eflúvios humanistas - emulou praticamente até ao final do século XV o clássico retrato de perfil numismático. Terá sido de resto esta tradição prévia, que terá conduzido Antonello a um póstero trabalho de síntese, comutando algum do carácter exacerbado que o realismo microscópico flamengo denotava, por um indeterminado idealismo italiano[204] (Barbera, 2005, pp. 24-27; Bauman, 1986, p. 36). Tanto a matização supramencionada, como a inegável evolução que a sua obra manifesta a partir da década de setenta, conduz Gioacchino Barbera à conclusão de que as inúmeras viagens de Antonello pelo Norte de Itália terão tido um carácter cumulativo claramente visível na obra do artista[205]. A questão afigura-se particularmente eloquente pela ênfase que coloca precisamente nos aspectos formativos da *Scientia Pictórica*, i.e., a óptica e os seus constituintes, luz e cor, assim como, de todas as demais problemáticas associadas à *perspectiva artificialis*, «*perspective; harmony of space; light, and color*». Esta é, de resto, a ideia geral que o *São Sebastião* [**Fig. 176**] da Gemaldegalerie de Dresden, pintado por Antonello entre 1475 e 1476, transmite, i.e., uma absoluta harmonização de todos os estilemas e

[204] Segundo Gioacchino Barbera, este carácter único da sua obra retratista, terá implementado a partir da década de setenta do século XV um novo tipo de retrato, exercendo uma profunda influência na escola Veneziana, caso manifesto de Giovanni Bellini, mas também de Alvise Vivarini, Bartolomeo Montagna e Jacometto Veneziano (Barbera, 2005, p. 25).

[205] "The exceedingly high quality of the work Antonello executed in Venice in 1475 and 1476 (he is documented back in Messina in the fall of 1476) suggests, not unreasonably, that his voyage to Venice included new cultural experiences prompted by the additional stops he made along the way; this would explain the evolution in his painting toward an Italian treatment of perspective and a newfound harmony of space; light, and color" (Barbera, 2005, p. 27).

praxiemas de vanguarda activos no Norte de Itália na segunda metade do século XV. Talvez seja este o melhor exemplo capaz de confirmar cabalmente a afirmação de Keith Christiansen, de que Antonello da Messina terá sido, em certo sentido, o primeiro pintor verdadeiramente europeu. De facto, esta obra prefigura a confluência imagética de todas as semânticas estilísticas e operativas da vanguarda do seu tempo. O ponto de fuga denotadamente baixo e a construção geométrica perfeita e em total concordância com as dimensões da obra, introduzem o observador no campo pictórico como poucas obras o conseguem fazer. A lição parece clara e evidente: se por um lado, Antonello demonstra clara consonância com o postulado perspéctico de Piero della Francesca, nomeadamente da sua *Flagelação de Cristo* [**Fig. 164**]; por outro, parece emular os já referidos infinitos Eyckianos, ou seja, o infinitesimamente pequeno e o infinitamente grande. Note-se, porém, que um dos aspectos que mais se evidenciam, é a extrema clareza óptica e a inusitada nitidez com que a imagem se revela ao observador. Com efeito, se por um lado o domínio da luz e dos matizes se encontram plenamente harmonizados com o espaço envolvente, sugerindo uma total concordância óptica, perspéctica e lumínica, por outro, a obra evidencia um claro idealismo, patente sobretudo no classicismo imponente da figura do santo. Este aspecto torna-se evidente aquando do confronto da figura do santo com o *Baptismo de Cristo* de Piero della Francesca e com o *Adão* do Altar de Gent de Jan van Eyck [**Fig. 177**]. De facto, o resultado desta confrontação torna-se por demais eloquente acerca do processo de coalizão harmónica que Antonello terá operado durante as décadas de sessenta e setenta do século XV. Os cerca de quarenta e três anos que separam o *Adão* de Van Eyck do *São Sebastião* de Messina, parecem observar uma lenta e progressiva cumplicidade, que de certo modo, contradiz a tese de Barbera de uma simples «contaminação» de Antonello durante a sua viagem pelo centro e Norte de Itália. Efectivamente, ao reavivar a comparação já formulada entre o *Adão* Eyckiano e o *Adão* de Masaccio [**Fig. 157**] pintado em 1426-1427, cedo se constata que as afinidades e inclusive alguma regressão, a existir, estabelece-se entre este último e o *Cristo* de Piero della Francesca pintado entre 1448 e 1450, permitindo concluir que na década de cinquenta, nenhuma oficina toscana havia ainda implementado a novidade óptica flamenga. O *Cristo*, de reduzida plasticidade, afigura-se plasmado sobre a superfície pictórica, destacando-se apenas do plano fundeiro graças à subliminar amplitude lumínica que a sua singela anatomia evidencia, sugerindo um universo onde o modelado é ainda de raiz luminífera, i.e., ainda de acordo com o postulado Cenniniano. Por outro lado, os matizes e a inverosimilhança cromática do corpo, evidenciam uma difusa luz zenital, cuja

radiância incongruente se manifesta fundamentalmente pelo facto de não originar praticamente sombra alguma, de resto, característica quase genérica da obra de Piero della Francesca [**Fig. 162** e **Fig. 164**]. O mundo de Antonello, por oposição e no seguimento da tradição Eyckiana, é já um mundo cujo modelado é substancialmente úmbrico, e cuja congruência espacial se encontra inteiramente harmonizada com o espaço envolvente[206]. Ademais, a coerência anatómica é muito mais coincidente com o postulado verista Eyckiano do que com o idealismo classicista do universo de Piero della Francesca. De notar que o avanço da perna direita do *São Sebastião* de Messina, quando invertido e cotejado com o pé direito do *Adão*, também parece emular em total concordância o recorrente efeito de corte do campo de visão Eyckiano [**Fig. 36**, **Fig. 177**]. Este parece ter o propósito único de intensificar a materialidade e a tridimensionalidade dos corpos e/ou objecto representados, assim como, estabelecer um *limes* aparentemente transponível entre o observador e o mundo sagrado representado. Em conclusão, Antonello parece ter efectuado uma súmula perfeita entre a lição Eyckiana - onde a coerência anatómica, lumínica e óptica formavam constituintes maiores da obra - com o postulado perspéctico de Piero della Francesca. Estes dois vectores fundamentais da *Scientia Pictórica*, encontram-se igualmente harmonizados através de uma concordância quase perfeita entre a escola veneziana e a florentina, questão cuja relevância se crê paradigmática. Todas estas evidências, posicionam Antonello da Messina numa precocidade inequívoca em torno da harmonização de campos aparentemente antagónicos que formalizaram conceptualmente a futura *Scientia Pictórica*. Pintor de origem periférica e destituído de quaisquer pruridos *campanilistas* de origem toscana, Antonello soube, e mais importante ainda, pôde conjugar vários universos de distinta complexidade. Esta sua independência face a interesses regionalistas, constitui de facto, um exemplo inestimável aquando da análise da realidade interna da escola Portuguesa. Com efeito, à sobranceria absolutista do *Disegno* florentino, Antonello associou-lhe o inestimável *colorire a olio* veneziano. Parece inclusive, que o parangonar permanente entre estas duas concepções teóricas opostas, quando associado à escassez biográfica em torno de Antonello (Cornudella, 2009-2010, p. 53), poderão ter conduzido Vasari a um subterfúgio óbvio – estabelecer

[206] A este respeito, o *Adão* de Gent constitui claramente o supra-sumo da coerência lumínica pois, não obstante a sua condição de obra pré-perspéctica, esta encontra-se inteiramente harmonizada, não apenas com as dinâmicas corporais, mas também com o espaço envolvente, caso do nicho que ocupa, assim como, da pesada moldura que encerra os limites do retábulo. A juntar a este amplo e complexo esquema lumínico que o Altar de Gent representa, existe ainda a notável concordância com o foco luminífero existente na capela onde a obra se encontrava exposta e cujo foco se localizava no canto superior direito da obra.

uma fictícia ligação directa entre a escola florentina e o *praxiema* flamengo de forma a subtrair à escola veneziana toda e qualquer relevância na sua transmissão. De resto, logo no século XVI, a atribuição Vasariana do ónus da introdução do *praxiema* a Antonello da Messina, terá sido tudo menos consensual. Com efeito, pouco tempo depois da sua publicação, um dos aspectos de maior polémica que as *Vite* excitaram, prendeu-se precisamente com o aspecto formal da introdução da pintura a óleo em Itália. Um desses focos terá ocorrido curiosamente em Nápoles[207], onde em pleno *Seicento* foi reivindicada pelo pintor Massimo Stanzione a autoria primacial da técnica do óleo, afirmando que esta já seria utilizada em Nápoles pelo menos desde o século XIII[208]. Stanzione, documentando-se na já citada atribuição de Pietro Summonte em torno da formação de Antonello na oficina de Colantonio em Nápoles, cria uma narrativa inversa e hiperbólica – Antonello, tendo aprendido a técnica com Colantonio em Nápoles, viajou posteriormente à flandres onde a teria transmitido a Jan van Eyck (Cornudella, 2009-2010, p. 54). Para além desta versão, uma outra teoria, talvez mais sensata e consensual, procurava estabelecer um vínculo precoce entre Colantonio e a Flandres de forma a contextualizar a sua aprendizagem e subsequente transmissão a Antonello. Tambroni, no prefácio do *Tratatto* de Cennino Cennini, relembra uma citação da *Vite* de Colantonio escrita pelo principal biógrafo dos artistas napolitanos, Bernardo de Dominici (1683 - 1759). Esta afigura-se capaz, não apenas de ilustrar na plenitude a hipótese da formação setentrional, como parece inclusive denunciar abertamente a tese Vasariana:: *"In the chapel of the family of Rocca there is a picture in which the saints Francesco and Girolamo are represented so naturally in the act of studying that they appear alive; this was the work of Colantonio, an illustrious Neapolitan painter, the first who painted in oil at Naples, whatever foreigners may say to the contrary"* (Dominici *apud* Cennini, 1844, p. liii). Tambroni relembra ainda uma outra carta de Summonzio datada de 1524, e coligida posteriormente pelo Abade Daniele Francesconi (1761 – 1835), que adiantava uma hipotética viagem à Flandres, não de Antonello, mas do próprio Colantonio com o intuito de ir estudar com total anuência e mecenato do rei Renato I de Nápoles (1409 –

[207] Recorde-se a referência de Filarete por volta de 1461 à presença da técnica do óleo no Sul de Itália, "*Nella Magna si lavora bene in questa forma*" (Filarete, 1972, p. 668).

[208] O texto de Massimo Stanzione confirma apenas um dos aspectos já referidos, que de facto o uso do óleo como *liant* não representava novidade alguma para o espectro oficinal italiano dos séculos XIV, XV e XVI: "Così confutarli [a Vasari] la cosa di Gio(vanni) di Bruggia e di Antonello, con la raggione che sempre a Napoli si dipinse ad oglio almeno dal 1(30)0: perche la SS. Nunziata e a oglio e S. M(ari)a nova è a oglio e altre immagini antiche (da) me riconosciuto e le pitture di molt(i) altri Pittori dal d.º trecento (…)" (Stanzione *apud* Cornudella, 2009-2010, p. 54).

1480): *"la professione di Colantonio tutta era sì come portava quel tempo in lavoro in Fiandra, e lo colorire di quel paese, al che era tanto dedito che haveva deliberato andarvi"*. O historiador acrescenta ainda, que não fosse o facto de Colantonio ter falecido novo, teria tido a proeminência que o seu discípulo Antonello viria a granjear posteriormente (Cennini, 1844, p. lxvii). Esta proposição começa a impor-se inclusive em recensões muito recentes, caso explicito de uma obra de 2017 de Daniel Maze, que ao reafirmar claramente a hipótese da formação de Antonello na oficina de Colantonio, reposiciona a questão, conferindo-lhe súbita significação histórica: *Antonello came to master the oil medium probably as an apprentice in the Neapolitan workshop of Niccolò Colantonio, an experimenter in oils at the court of King René I of Naples* (Maze, 2017, p. 48). Esta proposta, confere à questão da formação e desenvolvimento de Antonello da Messina uma renovada configuração, permitindo retirar relevantes conclusões: 1) a relação com a Flandres enquanto centro difusor ou de aperfeiçoamento da tecnologia do óleo poderá ter ocorrido uma geração antes do que comummente se pensa; 2) Colantonio poderá, de facto, ter efectuado um dos primeiros contactos tutoriais com as oficinas flamengas; 3) Antonello, formado na sua oficina, terá reunido no decurso das suas viagens amplas influências, tanto do ponto de vista do *praxiema* flamengo com Petrus Christus, como no desenvolvimento de competências matemáticas e geométricas com Piero della Francesca. Deste modo, e apesar da centralidade da sua acção directa para um primeiro momento de harmonização entre a óptica flamenga, o cientificismo perspéctico e os estilemas em voga na escola Toscana, a sua acção deverá ser entendida na complementaridade de um amplo sistema de trocas epistémicas entre as diversas escolas locais, mas sobretudo entre o Norte e Sul da Europa. Assim sendo, e apesar de todas estas versões de forte pendor *campanilista* apontarem, de facto, para o reino de Nápoles enquanto um dos primeiros e mais dinâmicos centros difusores da *maniera Fiamminga* em Itália, não retiram a relevância e centralidade a uma cidade, cuja notoriedade, a posiciona no cerne desta revolução – Veneza. Se na verdade Nápoles poderá ter tido uma acção de propagação do praxiema tecnológico da pintura a óleo, certamente terá sido em Veneza que essa tecnologia terá assumido forma própria, desligando-se da matriz original e transformando-se em cunho pessoal de uma escola independente.

3.2.4. Giovanni Bellini: entre *Pathos* e *Eros*

No capítulo prévio, observou-se o modo como entre os séculos XVI e XVII, tanto a autoria, como a introdução e desenvolvimento da tecnologia do óleo em Itália, foi sendo reclamada ou atribuída a escolas rivais entre si por Vasari, Summonzio e Dominici. Paralelamente a estas versões, plenas de *campanilismo* napolitano e florentino, surgirá uma terceira e hipotética fonte de desenvolvimento do praxiema, desta feita veiculada em 1648 por Carlo Ridolfi (1594-1658). Na sua obra *Le Maraviglie dell'Arte: Le Vite Degli Illustri Pittori Veneti e Dello Stato*, Ridolfi estabelece um distinto nexo de causalidade entre a introdução do óleo em Veneza e o seu póstero desenvolvimento, atribuindo ao pintor Giovanni Bellini o papel central da narrativa::

> Aveva il Bellino, seguendo il costume de' passati artefici, lavorato a tempera, fin tanto che apprese il modo di dipingere ad oglio, portato a Venezia da Antonello da Messina (…) che aparato lo aveva in Fiandra da Giovanni di Bruggia (…) veduto che ebbe Giovanni quella nuova maniera di dipingere, nella quale appariva certa unione e sfumatezza di colori che non si praticava a tempera, nè sapendo imaginarsi il modo tenuto da Antonello, s'introdusse in sua casa sotto titolo di gentiluomo, com invenzione di farsi riteatarre (…) ed osservando Giovanni che di quando in quando intingeva il penello nell'oglio di lino, venne in cognizione del modo da lui osservato (…) In questa guisa dunque Giovanni appreso il modo di stemprar i colori com l'oglio (Ridolfi, 1835, pp. 85-87).

Parte do *topos* Vasariano mantém-se: Antonello, depois de uma hipotética formação inicial na Flandres, introduz a técnica em Veneza, alterando de vez o paradigma local, privado até esse momento da tão desejada *unione* e *sfumatezza* das cores. A dissensão narrativa surge, no entanto, em torno da identidade do sujeito e das circunstâncias em que essa transmissão tecnológica terá ocorrido. Não obstante o facto de *"(…) altri dicano che Antonello conferisce prima il secreto ad un maestro Domenico",* Ridolfi desmente categoricamente a versão Vasariana, afirmando ter sido Giovanni Bellini o primeiro interlocutor de Antonello (Ridolfi, 1835, pp. 87-88). Na sua óptica, o elevado salto tecnicista que a pintura Veneziana começou a evidenciar na viragem do século XV para o XVI, ter-se-á devido exclusivamente a esse *chiarissimi Pittori*, Giovanni Bellini, cuja pintura constituía na sua óptica, *"(…) un compendio di ciò che di bello e d'elevato seppe fin allora l'arte produrre"* (Ridolfi, 1835, pp. 69, 84). Observa-se aqui claramente como estes distintos universos nacionalistas terão colidido entre si, gerando subsequentemente uma ampla supressão de rigor historicista, e implantado no seu lugar inúmeras narrativas antagónicas, paradoxais e cronologicamente duvidosas. O zelo com que Burckhardt terá avolumado a narrativa anquilosada e distorcida de Vasari, não constituirá exemplo único, pois também a narrativa Ridolfiana encontrará semelhantes arautos. Com efeito, dois clássicos desta deriva, ainda que matizados no seu alcance, serão a publicação em 1899

da obra *Giovanni Bellini* por Roger Fry (1866-1934), e a irónica edição de 1907 do tratado *On Technique* de Giorgio Vasari por Gerard Baldwin Brown (1849-1932) (Fry, 1899; Brown, 1907). A curiosa narrativa de Roger Fry, centrada sobretudo sobre a problemática veneziana e ignorando a questão florentina, procura estabelecer uma relação directa entre a implantação da técnica do óleo em Veneza e a chegada de Antonello da Messina no ano de 1472:

> In all the works here ascribed to the sixties, Bellini, although he had abandoned the Paduan system of design, and was aiming at tender gradations of modelling, **instead of complexity of outlined forms**, was still obliged to continue the old Paduan tempera technique, in which light and shade were put on by **small hatched strokes with the point of the brush** (…) we should have suspected that **he would accept with delight any discovery which enabled him to gradate his tones by an actual fusion of them** one with another upon the surface of the panel. Such a fusion was impossible with the old quickly drying tempera. **Now in 1472 Antonello da Messina appeared in Venice**, bringing, with him (…) the knowledge and practice of a technique which admitted of perfect fusion of tones. This technique consisted in part in the superposition of thin layers of opaque colour mixed with oils (Fry, 1899, p. 28, grifo nosso).

Esta sua análise reproduz em parte a narrativa Vasariana em torno do gradual abandono da técnica do *Trattegio*, incorporando, no entanto, algo de novo. Com efeito, segundo Fry, outro dos obstáculos com que Bellini se debateria, seria a prática assimilada do uso do *Cloisonnisme*, i.e., da demarcação da imagem através de uma linha de contorno exterior, conferindo à imagem um inusitado aspecto ilustrativo e diagramático[209]. De acordo com Fry, a revolução paradigmática implementada por Bellini, terá constituído, portanto, na adopção plena do moderno *concetto* da fusão das cores, de cujo aperfeiçoamento dependerá a tal *sfumatezza* de que Ridolfi fala, numa óbvia alusão ao famoso *sfumato* Leonardiano. Recorde-se, no entanto, algumas conclusões anteriores, cuja relevância se torna fundamental para a compreensão do processo técnico manifesto por Giovanni Bellini. De facto, Antonello, a ter efectuado alguma viagem à Flandres, questão de resto inconclusiva e altamente improvável, não terá adquirido a técnica pelas mãos de Jan van Eyck. A sua formação inicial com Colantonio em Nápoles, ter-se-á consolidado tanto do ponto de vista técnico como estilístico, no decorrer da sua deriva para Norte, tendo assumido o ápice aquando da sua chegada a Veneza entre 1474 e 1475. Não obstante o facto de Bellini conhecer previamente a técnica do óleo antes desta data[210],

[209] Técnica amplamente visível na obra de Sandro Botticelli (1445-1510), que apesar do evidente diferencial geracional, e de não obstante o facto de ter assimilado habilmente o praxiema da perspectiva, evidenciará esse arcaísmo na sua obra de forma quase integral.

[210] Com efeito, Daniel Maze considera o famoso Altar da *Coroação* de Pesaro, pintado por Giovanni Bellini entre 1472 e 1475 [Fig. 178], como uma das primeiras obras pintadas quase integralmente a óleo. Se por um lado, esta obra poderá significar uma plena integração e evolução do *praxiema* flamengo na esfera da sua oficina, também revela uma clara afinidade com o postulado perspéctico de Piero della Francesca (Cole, 1999; Maze, 2017, p. 48).

e da sua evolução técnica ter decorrido mediante o estudo pessoal de inúmeras obras flamengas, de acordo com a tradição de Jan van Eyck e Rogier van der Weyden, é um facto que terá sofrido influências compositivas no âmbito da retratística em meados da década de setenta[211] (Humfrey, 2004, p. 9; Maze, 2017, p. 48). Note-se, no entanto, que este domínio não se limitará singularmente a questões do foro da *práxis* e/ou da introdução da técnica pictórica do óleo, mas fundamentalmente a problemáticas teóricas associadas à óptica e à teoria das cores. Com efeito, tanto a noção de matiz, como de textura superficial, de radiância e de brilho, derivam em absoluto desse controlo integral dos pigmentos, e basta um breve cotejo entre dois retratos de Bellini pintados com um intervalo de oito anos, para se compreender a amplitude que esta revolução óptica terá desempenhado na sua obra. De facto, ao comparar o retrato do banqueiro *Jörg Fugger* [**Fig. 185**], pintado em 1474, com o famoso retrato do *Doge Leonardo Loredan* [**Fig. 186**] de 1501-1502, percebe-se que os escassos anos que separam a sua execução, revelam todo um universo de distinta compreensão e representação visual da realidade. Apesar de não ser possível determinar documentalmente o grau efectivo de influência que Antonello terá desempenhado nesta profunda reconfiguração da pintura de Bellini, a clara dissensão com o modelo de recorte diagramático anterior torna-se, de facto, patente. Com efeito, o retrato de *Leonardo Loredan* manifesta uma clara e assombrosa paridade hiper-realista, sendo notório um claro distanciamento entre o débil modelado lumínico que o rosto de *Jörg* evidencia e a profunda solarização patente no *chiaroscuro* com que o *Doge* é representado. Note-se, no entanto, que ambas as pinturas utilizam o óleo como *liant* (Maze, 2017, p. 48). Este aspecto de extrema relevância, conduz a uma conclusão imperativa: a transformação que a pintura Veneziana começou a evidenciar a partir da década de oitenta, não se poderá resumir à simples adopção da *práxis* do óleo; a sua aplicação resulta antes de uma renovação teórica em torno da óptica e da teoria das cores, cuja raiz, proveio directamente das oficinas flamengas e da tradição pictórica Eyckiana. Não se pense, no entanto, numa abrupta mudança de paradigma. Fry é claro quando refere uma adopção gradual da nova técnica enquanto sinal claro de uma lenta e metódica reconfiguração tecnológica das oficinas Venezianas. No entanto, e não obstante a

[211] De acordo com Daniel Maze, não obstante os cerca de cinquenta anos que Giovanni Bellini teria aquando do encontro com Antonello, ainda assim terá sofrido uma considerável influência deste no âmbito da retratística. Maze destaca, no entanto, duas questões preponderantes que separam a obra de ambos: se por um lado, Antonello representa quase sempre os seus retratados contra um fundo escuro, Bellini representa-os quase sempre contra um céu; por outro lado, se os retratados de Antonello enfrentam directamente com olhar os observadores, Bellini raramente os representa deste modo. De notar que em sentido contrário, Maze identifica influências das composições devocionais de Bellini em Antonello (Maze, 2017, p. 48).

adopção do óleo e subsequente técnica de fusão das cores, algumas oficinas terão continuado a utilizar os atávicos figurinos teóricos em vigor[212]. O contrário, porém, será igualmente válido, ou seja, a conjugação entre a técnica da têmpera e do óleo com a adopção do novo *Concetto* teórico na representação da luz, das texturas e dos brilhos [213]. Com efeito, a partir deste período de transição, i.e., da década de setenta em diante, assistir-se-á à implementação de uma práxis hibrida, ou seja, a adopção de finas camadas de óleo translucido sobre uma base prévia de pintura a têmpera, de forma a emular o brilho cromático da pintura flamenga (Fry, 1899, pp. 28-29). Note-se, no entanto, que esta prática não pressupunha a implementação de todas as prévias novidades teóricas no campo da óptica, entretanto desenvolvidas. Gerard Brown, nas notas que estabelece em torno do artigo 83, *Oil painting, its Discovery and Early History*, do tratado de Vasari, descreve precisamente esta dissensão entre *modus operandi*, teoria e experimentação. Referindo-se a uma hipotética transferência tecnológica entre a Flandres e Veneza, Brown confere uma inusitada precedência e liberdade processual a Giovanni Bellini:

> Be this as it may, one thing is certain, that the oil painting did not differ greatly if at all in its artistic effect from the tempera that had preceded it (…) **Oil painting**, in the sense that we attach to the term, **is really the creation not of the Flemings, nor of the Florentines and other Italians** who were the first to try experiments with the **new Flemish process**, **but of Giovanni Bellini ant the other Venetian who adopted the oil medium in the last quarter of the fifteenth century** (…) **Giovanni Bellini began to manipulate the oil pigments** with a freedom and a feeling for their varied qualities of which earlier oil painters had possessed little idea (Vasari, 2013, p. 297, grifo nosso).

Gerard Brown divide, portanto, a questão em quatro aspectos distintos: 1) fala de um "processo flamengo" sem, no entanto, o descriminar tecnicamente; 2) este processo seria distinto da comumente apelidada técnica do óleo posteriormente em voga na escola veneziana; 3) esta descoberta e/ou desenvolvimento não terá tido lugar nem na flandres nem em Florença; 4) este processo terá sido inteiramente desenvolvido e/ou aperfeiçoado a partir do *praxiema* flamengo por Giovanni Bellini.

---

[212] "From this time onward, all the more advanced artists of Venice succeeded in obtaining fusion, and dispensed with hatching, except in rare cases, when it was used in retouching. But it would be rash to assume that they adopted Antonello's oil technique altogether; his thin layers of opaque paint were ill suited to produce the rich impasto which they desired; and we know, both from documentary evidence and the inspection of the pictures themselves, that they continued to paint in tempera, though they began to use thin glazes of transparent oil over the solid tempera foundation" (Fry, 1899, pp. 28-29).

[213] Esta problemática torna-se igualmente preponderante na análise do amplo quadro operativo em voga nas oficinas Portuguesas entre a década de setenta do século XV e as primeiras décadas do XVI. Com efeito, um exemplo axiomático desta questão encontra-se precisamente representado pelos incontornáveis *Painéis de São Vicente*, que datando cerca da década de setenta do século XV, reúnem em sí múltiplas características de transição, ou seja: uso de têmpera; uso de óleo; integração de um claro domínio e compreensão tanto da óptica como da teoria das cores.

Não obstante a evidente inverosimilidade historiográfica em torno do relacionamento sugerido por Ridolfi entre Antonello da Messina e Giovanni Bellini (Ridolfi, 1835, p. 45; Wilson, 2004, p. 103), a obra deste último afigura-se, de facto, extremamente relevante para o decurso e subsequente desenvolvimento da *Scientia Pictórica*. Apesar de tudo, e mal-grado alguns circunscritos e relativamente escassos subsídios em torno da questão, a relação entre Bellini, a Flandres, e o desenvolvimento da pintura a óleo em Veneza, continuam em alguns aspectos ainda por escrutinar[214]. Três das mais exaustivas e relativamente recentes publicações dedicadas ao artista, da autoria de Peter Humfrey, Oskar Bätschmann e Davide Gasparotto, invocam genericamente aquele que será um dos aspectos mais singulares da sua obra, i.e., a evidência de um sincrético génio artístico multifacetado e ecléctico (Humfrey, 2004; Bätschmann, 2008; Maze, 2017). De facto, cumulativamente, Bellini parece ter incorporado inúmeras influências, estabelecendo uma obra de síntese onde se denota não apenas a matriz de Andrea Mantegna[215], de Piero della Francesca, do incontornável Antonello da Messina e de Giorgione, mas igualmente de Jan van Eyck e de Leonardo da Vinci (Humfrey, 2004, p. 2).

Note-se como este elenco parece contemplar todos os artistas, cujo maior ou menor contributo, terá sido primacial para o desenvolvimento de algumas das principais valências de uma arte pictórica cientificada, a saber: a óptica e a química [Jan van Eyck]; a matemática e a geometria [Piero della Francesca]; a anatomia e a teoria das cores [Leonardo]. Segundo Peter Humfrey, Giovanni Bellini ocupará assim, um lugar

[214] Aliás, deve-se a John Ruskin o facto de Bellini não ter sucumbido à voragem do tempo e desaparecido, quiçá enquanto subliminar nota de rodapé, da história da arte. Para Ruskin, tanto o Altar de *San Zaccaria* [Fig. 183], como o tríptico *Frari* [Fig. 181], constituíam para si "*the two best pictures in the world*", considerando o período que Bellini representava claramente como *"the time of the Masters"*. A relevância de Bellini e os estudos em torno da sua obra iniciam-se em finais do século XIX, com a obra de Roger Fry, *Giovanni Bellini*, publicada em 1899, sucedendo-lhe em termos de pertinência histórica, uma grande exposição monográfica no Palácio do Doge em Veneza no ano de 1949 (Fry, 1899; Humfrey, 2004, p. 2; Maze, 2017, p. 53).

[215] A relação entre Andrea Mantegna e Giovanni Bellini é certamente muitíssimo relevante, pois do ponto de vista familiar existiam laços determinantes que os unia, fruto do casamento entre Mantegna e Nicolosia, filha de Jacopo Bellini. Curiosamente, um artigo recente de Daniel Wallace Maze, *Giovanni Bellini: Birth, Parentage, and Independence*, revela com base em nova documentação que Giovanni não seria filho de Jacopo Bellini, mas sim seu meio irmão, sendo ambos filhos de Nicolò Bellini. Independentemente do facto de Giovanni ser cunhado ou tio paterno de Mantegna, a entrada deste no círculo familiar de Giovanni, terá constituído um marco, tanto na sua carreira, como no desenvolvimento póstero das suas competências perspécticas, mas também estilemas e análogas estratégias compositivas. A formação de Mantegna na escola-oficina de Francesco Squarcione constitui o mais precoce exemplo documentalmente comprovado, de uma escola artística onde seria ministrado o ensino da perspectiva (Humfrey, 2004, p. 6; Maze, 2013; Maze, 2017, pp. 44-45).

ineludível no processo de recepção, adequação e desenvolvimento da pintura a óleo em Itália, cuja análise e escrutínio se torna incontornável: *"Furthermore, it is now universally recognised that by moving during the course of the 1470s from the traditional Italian technique of egg tempera to an oil medium* ***inspired*** *by Flemish painting, Bellini initiated a technical revolution that was to have profound consequences for the whole history of European art"* (Humfrey, 2004, p. 2, grifo nosso).

Sabe-se que na viragem do século, não obstante os seus cerca de sessenta anos, Bellini ter-se-á mantido sempre activo e escrutinado tanto pelos seus pares como pelos patronos venezianos, como um pintor cuja notoriedade, capacidade experimental e extraordinária flexibilidade, o posicionavam permanentemente sob um inevitável prestígio institucional. Neville Rowley destacou recentemente a precocidade que a oficina de Giovanni Bellini deteria, constituindo um modelo de uma quase industrialização, fosse através da ampla reprodução de inúmeros protótipos, fosse na integração permanente das mais recentes novidades tecnológicas e estilísticas em busca de uma constante inovação[216]. Esta característica, integra claramente a oficina e o meio cultural em que Bellini se movia no amplo e dinâmico quadro das *Trading Zones*, que conforme se observou, constituíram vias providenciais para o advento da revolução científica, sendo igualmente nucleares para o desenvolvimento da *Scientia Pictórica*: "*If modernity can be defined as a movement away from tradition to new technologies that must be constantly updated, in an economic environment of capitalism and industrialization, then Bellini's late workshop practice, artistic process, and even behavior seem precociously modern"* (Rowley *apud* Maze, 2017, p. 52). Esta clara notoriedade terá sido amplamente celebrada e reconhecida por inúmeros vultos da cultura coetânea, provando de forma inequívoca que Bellini terá ocupado um lugar cimeiro, não apenas no *Quattrocento* veneziano, mas enquanto ápice do «Renascimento» italiano (Humfrey, 2004, p. 1). Será este o caso do antiquário Felice Feliciano, que na década de setenta reconhecerá Bellini como o pintor mais famoso do mundo, chegando inclusive a compará-lo a Apeles e a Zeuxis, habitual cotejo honorífico reservado apenas a artistas de extraordinária relevância. Também o poeta Piatinno Piatti, escrevendo de Urbino no ano de 1474, louvará o "excelente pintor veneziano" Giovanni Bellini. Em semelhantes termos manifestar-se-á igualmente

[216] De facto, a notoriedade da oficina de Giovanni Bellini seria tão relevante, que Peter Humfrey não se coíbe de afirmar que por volta do ano de 1500, esta seria muito provavelmente a maior de Itália (Humfrey, 2004, p. 5).

Sanudo, referindo-se a Bellini como um pintor, cuja fama seria reconhecida em todo o mundo. Dürer escreverá em 1506, que Bellini, apesar de muito idoso, continuava a ser o melhor na pintura. Em 1532, Ludovico Ariosto integrava o seu nome ao lado de Mantegna, Leonardo, Miguel Angelo, Rafael, Giorgione e Ticiano, como um dos grandes artistas da idade moderna (Wilson, 2004, pp. 98-99; Humfrey, 2004, p. 1; Maze, 2017, pp. 38, 47, 51). Note-se que o facto de esta inusitada notoriedade recair inteiramente sobre Bellini, contrasta fortemente com o perfil discreto que o pintor ocupa ainda hoje na historiografia da arte, conferindo a esta questão uma inequívoca paradoxalidade. De facto, apesar da evidente erosão historicista de que foi alvo, Bellini constitui na opinião de Carolyn Wilson, um dos escassos exemplos de artistas venezianos cuja aura, ainda que de forma subliminar, parece ter sobrevivido ao intenso espírito *toscanocêntrico* (Wilson, 2004, p. 95). Sob esta perspectiva, afigura-se claramente justificado o carácter amplamente encomiástico com que Peter Humfrey o caracteriza, conduzindo ao cerne de uma questão incontornável – qual a razão para a aparente obliteração histórica de Giovanni Bellini, da sua obra, e do seu papel central para o desenvolvimento técnico da pintura italiana? A resposta surge célere e de rompante: uma vez mais, Giorgio Vasari. Com efeito, o exacerbado *campanilismo* que as *Vite* começaram a exercer a partir de meados do século XVI, explica a relativa opacidade que se formou em torno de Giovanni Bellini, não obstante o facto de Vasari o ter integrado num capítulo colectivo: *Jacopo, Giovanni e Gentile Bellini, Pittori veniziani* (Vasari, 1986, p. 440; Wilson, 2004, p. 95). Esta velada e tímida menção dos Bellini, não terá servido outro propósito senão destacar a clara superioridade e o ascendente de Domenico Veneziano enquanto rival directo de Jacopo, valorizando deste modo o seu papel como principal interlocutor entre Veneza e Florença[217]. Segundo a narrativa Vasariana, tanto Giovanni como Gentile, apenas teriam sido remidos da mesma imperícia e rudeza de estilo que o seu pai evidenciava [irmão no caso de Giovanni], graças ao estudo apurado que haviam dedicado aos *principii del disegno*, ou seja, renegando a escola veneziana e abraçando a teoria artística florentina. No entanto, e não obstante esta tímida evolução, a sua dissensão para com o estudo apurado da antiguidade, constituiria sempre um claro anátema, remetendo-os integralmente para uma categoria de clara inferioridade. Não obstante a diferenciação geracional que Vasari estabelece entre Domenico e Giovanni, considerando este último

[217] "Con ciò sia che Jacopo Bellini pittore veneziano, concorrente di quel Domenico che insegnò il colorire ad olio ad Andrea da 'l Castagno, ancora che molto si affaticasse per venire eccellente nella arte, non acquistò però nome in quella, se non dopo la partita di esso Domenico" (Vasari, 1986, p. 440).

como sendo dono de uma inteligência rara e detentor de um especial talento retratístico[218], a relevância que lhe confere traduz-se fundamentalmente pela inclusão do seu nome no já referido *Proemio della Terza Parte*, co-responsabilizando-o a ele e à sua geração por produzirem uma arte *secca, cruda e tagliente*[219] (Vasari, 1986, p. 543). Este aparente semitom encomiástico, não obscurece, no entanto, a real desconsideração com que Vasari desqualifica tanto a obra como o autor, distantes que se encontravam, no seu entender, do ideal humanista Florentino. Este facto, será visto por si como um evidente óbice na póstera formação do «genial» discípulo de Giovanni Bellini, Ticiano (1487/90 – 1576): *"(…) because at the time Giovanni Bellini and the other painters of that region had not studied ancient works, they frequently, or rather almost exclusively, copied everything from life, but with a dry, harsh, and laboured style, and for the time being Titian also learned this method"* (Vasari, 2008, p. 489). Se Vasari considerara anteriormente o valor evolutivo da «fuga» encetada por Giovanni à nefasta esfera de influência do seu pai como fundamental, confere agora ao seu discípulo Ticiano uma semelhante emancipação. No entanto, atente-se que não obstante o carácter maledicente que esta narrativa possui, o espectro informativo que veicula torna-se crucial na caracterização primacial entre as duas escolas antagónicas que Vasari pretende parangonar: Veneza e Florença. A referência explicita à cópia directa da natureza em detrimento do exemplo dos "clássicos", remete para uma dimensão antagónica à teoria da arte florentina e poderá elucidar em parte sobre a *práxis* de raiz setentrional tão em voga nas oficinas venezianas. Esta problemática poderá assim reportar-se directamente à metodologia compositiva que óptica pictórica flamenga empregava, i.e., ao processo analítico, metódico e visual com que os artistas flamengos decompunham e representavam a realidade. O processo de transição entre estas duas metodologias antagónicas, parece evidenciar-se no seguimento do relato da vida de Ticiano, onde Vasari invoca mais um interveniente, desta feita Giorgione (1478 – 1510), cuja notoriedade afirma ultrapassar uma vez mais a dos Bellini[220]. Será a Giorgione, de resto, a quem Vasari atribui a ruptura definitiva com o

[218] "E cosí successe miglior fortuna nell'arte a Giovanni, il quale dotato dalla natura d'ingegno e di memoria migliore, divenne e piú pratico e di maggiore intelligenzia e di piú giudizio che non fu Gentile, avendo acquistato Giovanni credito e nome grandissimo da aver ritratto di naturale molte persone" (Vasari, 1986, p. 441).

[219] *Vide* página 210.

[220] Para além do mais, a biografia de Giorgione segue-se imediatamente à de Leonardo da Vinci, o primeiro pintor do terceiro capítulo das *Vite*, precisamente aquele que inaugura o conceito Vasariano da *maniera moderna*. Segundo Carolyn Wilson, a escolha de Giorgione em tão destacado posicionamento, deverá ter seguido critérios *campanilistas*, visando uma valorização da escola Florentina em detrimento da escola veneziana. Na edição das *Vite* de 1468, Vasari chega inclusive a estabelecer uma influência directa entre a obra de Leonardo e a de Giorgione: *"Giorgione had seen some of the things done by Leonardo that, as has*

estilo dos Bellini que até então havia dominado o gosto veneziano, considerando-o legitimo introdutor da *maniera moderna* em Veneza. Note-se, que será precisamente este processo de elevação de Ticiano, mas sobretudo de Giorgione a «salvadores» da escola Veneziana, que conduzirá à obliteração histórica quase absoluta de Giovanni Bellini enquanto legítimo mestre do Renascimento (Wilson, 2004, p. 95):

> (…) around the year 1507, Giorgione of Castelfranco**, being completely dissatisfied with this method of painting**, began with a lovely style to give his works more softness and greater relief; **he nevertheless still made use of live and natural objects and copied them as best he knew how with colours**, tinting them with the crude and soft colours **that Nature displays**, **without making preliminary drawings** since he was firmly convinced that painting alone with its colours, and **without any other preliminary study of designs on paper**, was the truest and best method of working and the true art of design (Vasari, 2008, p. 489, grifo nosso).

Esta referência retrospectiva de Vasari, pormenorizando o método compositivo da escola veneziana anterior à póstera implantação da doutrina canónica do *Disegno* florentino, revela uma questão preponderante. Com efeito, ao descrever o método compositivo de Giorgione, Vasari revela que este, e correspondentemente, toda a escola Veneziana, utilizariam a cópia directa de modelos presenciais. Este aspecto colide frontalmente com a metodologia florentina, que entendia os estudos prévios e a supremacia do *Disegno* e da *Idea*, como prevalecentes sobre a realidade, i.e., como uma realidade "outra", depurada através da mente do artista[221]. Com efeito, esta clara referência a "*live and natural objects"* copiados e pintados [*tinting*] directamente sobre a superfície pictórica com as «suaves cores que a natureza apresenta», poderá invocar essa realidade tantas vezes vilipendiada pela história da arte, de uma tecnologia óptica ao serviço da pintura. De facto, a referência explicita a uma reprodução mimética e directa da realidade, característica inequívoca da pintura flamenga, poderá sugerir o uso de instrumentação óptica no processo compositivo flamengo, caso dos omnipresentes espelhos convexos. Esta referência contextualiza assim, a prescrição de Alberti e Leonardo para o uso das chamadas "máquinas de pintar", exemplo do *velo* Albertiano, cuja função metódica e operativa poderá induzir um claro ascendente setentrional[222]. De facto, não se poderá

been mentioned, were very subtly shaded off and darkened, as has been said, through the use of deep shadows. And this style pleased him so much that, while he lived, he always went back to it, imitating it most especially in his oil paintings" (Wilson, 2004, pp. 101-102; Vasari, 2008, pp. 299-300).

[221] "(…) Giorgione did not realize that anyone who wishes to organize his compositions and to arrange his inventions must first produce them on paper in various different ways in order to see how the entire composition will turn out. Indeed, the idea itself cannot perfectly envision or picture its inventions unless it opens up and displays its conceptions to the eyes, which assist it in producing sound judgement (…)" (Vasari, 2008, pp. 489-490).

[222] Recorde-se o já referido estudo de António Criminisi, Martin Kemp e Sing Bing Kang, que prova através de acurados estudos ópticos e perspécticos, que os pintores flamengos emulavam metodicamente os modelos e os cenários reflectidos nos espelhos. Este indício, em complemento com a informação veiculada

ignorar, sem correr o risco de grave omissão metodológica, que qualquer prática pictórica mimética se encontra condicionada por uma imperiosa observação presencial dos objectos a representar, e que estes, deverão encontrar-se coerentemente integrados no esquema lumínico do espaço pictórico proposto. É precisamente esta a conclusão do já referido estudo *Reflections of Reality in Jan Van Eyck and Robert Campin*, de António Criminisi, Martin Kemp e Sing Bing Kang, que após análise apurada, determinaram semelhante metodologia e *práxis* na prática pictórica flamenga. Constata-se, portanto, que esta metodologia mimética da natureza, constituirá assim, a principal dissensão entre as três escolas oponentes – flamenga e veneziana Vs. florentina. A metodologia prescrita por Vasari aos artistas, será precisamente a oposta, i.e., interpor entre o objecto real e a sua representação, o filtro cognoscente que a mente do artista representa, preservando, no seu entender, a originalidade seminal da composição e a inventividade da *idea*: "*the artisan must undertake a serious study of nudes if he wishes to understand them thoroughly, something that cannot be done without sketching them out on paper*". Esta prática, no seu entender, dispensaria assim o artista da presença de modelos ao vivo, condição por si considerada como menorizante: *"(...) for by always having naked or clothed models before him as he paints, a painter becomes a slave*" (Vasari, 2008, pp. 489-490). Esta curiosa introdução do *topos* do artista enquanto escravo da realidade, traduz liminarmente a dimensão panfletária da proposta Vasariana, revelando, de facto, uma das mais flagrantes bandeiras do maneirismo – o antinaturalismo. A observação do *Retrato dos Arnolfini* de Jan van Eyck [**Fig. 65**], remete de imediato para esse específico universo visual em que cada objecto, singularmente e em conjunto, aparenta uma metodologia processual consentânea com a cópia presencial de modelos reais: manifesto caso do candeeiro; das laranjas; dos chinelos; do espelho, etc. De resto, não será despiciendo o facto de inúmeras obras de Bellini emularem precisamente esse sempiterno lugar comum da pintura flamenga da representação de espelhos, cuja relevância, conforme aludido, se crê claramente epistémica e não exclusivamente simbólica: caso da sua *Prudência ou Vanitas*, de 1490 [**Fig. 182**]; ou de uma das últimas obras por si assinadas em 1515, *Mulher com Espelho* [**Fig. 188**, **Fig. 189**][223].

por Vasari, reforça a ideia de uma escola de vanguarda onde a cópia directa assumiria especial relevância. *Vide* Página 184 - 185.

[223] Em reforço desta afirmação, refira-se como exemplo as palavras de Paul Hills considerando esta obra *Mulher com Espelho*, como a mais subtil meditação sobre a transparência e o reflexo "*on seein colour through glass and in glass*", evidência contextualizada e contextualizante da ampla produção de vidro e de

Atente-se, no entanto, que a proposição Vasariana de uma total ausência de estudos prévios tanto na escola flamenga como na veneziana, enferma uma vez mais de uma integral dissensão para com a realidade. De facto, inúmeras obras flamengas, mostram precisamente o artista no desempenho desse tão celebrado acto do estudo ou *disegno* prévio antecedente da *práxis* pictórica. Veja-se por exemplo, a obra *São Lucas Desenhando a Virgem* de Rogier van der Weyden, pintado entre 1435 e 1440 [**Fig. 70**, **Fig. 71**], onde a atitude do pintor não deixa margem para dúvidas de que o desenho do natural constituía de igual forma, prática comum no amplo espectro oficinal flamengo. Existem inclusive alguns estudos realizados entre 1498 e 1505, da autoria de Petrus Christus, mas fundamentalmente, de Gerard David, que traduzem claramente a função do desenho enquanto elemento de estudo, de conhecimento da realidade, e sobretudo, de preparação da obra pictórica [**Fig. 78**, **Fig. 100**, **Fig. 101**]. Nestes, encontram-se estudos de mãos, de rostos representados em diversos ângulos e de corpos em movimento, capazes de rivalizar claramente com os seus congéneres italianos, tanto no mimetismo que evidenciam, como na espontaneidade com que são realizados. O carácter inventivo destes esboços e estudos preparatórios, assim como o seu valor intrínseco para as oficinas flamengas, encontra-se, de resto, na base da disputa legal que oporá Gerard David ao seu ajudante Ambrosius Benson, entre 1519 e 1520. Benson irá reclamar na justiça a pertença de dois baús repletos de pigmentos, desenhos, esboços de cabeças e diversas pequenas pinturas. No contexto desta disputa, Gerard David será, inclusive, preso. O desfecho deste caso, e tratando-se de Gerard David, mestre pintor da cidade de Bruges durante mais de trinta anos, atesta claramente a dimensão que a disputa intelectual e a invenção artística representava no estatuto dos artistas europeus no início do século XVI (Porras, 2018, pp. 121-122). E se dúvidas persistem acerca da notoriedade e função do desenho na escola flamenga, atente-se tanto no *São Lucas desenhando a Virgem,* de Dieric Bouts datada entre 1440 e 1475 [**Fig. 91**], assim como na extraordinário obra homónima de Hugo Van der Goes que integra a colecção do Museu Nacional de Arte Antiga [**Fig. 92**], e cujo estudo de Roterdão certifica claramente a função do desenho prévio enquanto indutor de realismo e harmonia compositiva [**Fig. 93**].

espelhos Venezianos, de resto, à semelhança da velha tradição flamenga (Hills *apud* Wilson C. C., 2004, p. 100).

3.2.5. Giovanni Bellini e a génese da *Maniera Moderna*

O título deste capítulo, emula integralmente um artigo de Carolyn Wilson, a cujo escopo será impossível resistir, face ao caracter paradigmático que induz à tradicional imobilidade programática da história da arte. Wilson propõe, para além dos já referidos paralelos entre a *práxis* flamenga e a obra de Giovanni Bellini, uma outra dimensão até aqui insuspeita, i.e., a hipotética influência de Bellini na escola florentina e uma especial relevância na génese estrutural da vanguarda imagética que Vasari designa por *Maniera Moderna*, e que se encontra, de resto, em total concordância com o advento da *Scientia Pictórica.* Com efeito, para além das prévias evidências que ilustram uma afinidade tipológica directa entre a tradição especular flamenga e a pintura veneziana, existem outras questões de igual relevância que conferem à obra de Giovanni Bellini um surpreendente carácter inovador. Veja-se a exemplo a inevitável *Pala di San Giobbe*, pintada por volta de 1487 [**Fig. 179**], e onde Bellini manifesta um genuíno sincretismo com essas duas escolas aparentemente antagónicas: a flamenga e a italiana. Este facto denota-se, tanto pela forma extraordinária com que o pintor dominou a complexa geometria perspéctica da *pala* habilmente edificada, assim como, através da exímia representação óptica e mimeticamente coerente com o espaço e com as distintas texturas dos elementos representados. Atente-se, no entanto, que as figuras do *Job* e do *São Sebastião*, revelam uma afinidade formal com dois universos aparentemente antagónicos, o flamengo e o florentino, e que encontram em Bellini um complexo e inusitado espaço de harmonização teórico e operativo. De facto, ao cotejar estas duas personagens Bellinianas com o *Adão* de Jan van Eyck e o *São Sebastião* de Antonello da Messina [**Fig. 180**], constata-se que perfazem um arco perfeito e eufónico entre duas realidades pictóricas e estéticas opostas. Com efeito, se por um lado a postura, assim como, a aparente "agudeza" óptica e anatómica do *Job* de Bellini remete inteiramente para o impressivo *Pathos* que o *Adão* Eyckiano manifesta, traduzido na pose, na sobriedade lumínica e na secura anatómica; já o seu *São Sebastião* encontra clara consonância com a doçura clássica de *Eros* que o *São Sebastião* de Antonello aparenta invocar. Bellini parece, desta forma, ter conseguido harmonizar as duas escolas através de uma reconfiguração lumínica total, evidência de uma reflexão óptica paralela dos dois conceitos teóricos aparentemente antagónicos, o flamengo e o italiano. Para além do mais, tanto a *práxis* como a teoria artística que evidencia, confluem no comum propósito de uma imagética unitária e agregadora.

Outro aspecto de extrema relevância prende-se, segundo Paul Hills, com uma clara interdependência processual entre a sua obra, a de Giorgione e a de Leonardo da Vinci. Com efeito, em face de algumas evidências historicistas e plásticas, desenvolveu-se a hipótese de uma influência primacial entre Leonardo e Veneza nos primeiros anos do século XVI. Alguns aspectos relacionados com a técnica da *sfumatura*, assim como, com a fórmula compositiva que o *chiaroscuro* formaliza, são, de facto, visíveis na obra de Giorgione a partir deste período, reforçando de resto, a seminal proposição Vasariana. Esta aliança entre Giorgione e Leonardo, sugeriu que em determinado momento, Bellini poderia inclusive ter encetado um processo análogo, manifesto na evolução óptica das suas obras, facto que Hills desmente categoricamente (Wilson, 2004, pp. 111,112). Nesse sentido, Hills enumera aspectos da sua obra *Baptismo de Cristo* de Vicenza pintado em 1502 [**Fig. 184**], tal como a suavidade dos contornos e um distinto sistema compositivo baseado em finas e translúcidas camadas de cor, como prova de um processo evolutivo autónomo e independente. A analise da sua *Maddona con il Bambino* de 1510, permite configurar o sentido desse mesmo processo [**Fig. 187**]. De resto, a recusa de Hills em aceitar o ascendente de Leonardo e Giorgione na obra de Bellini, é peremptório: "The painterly blurring induced by looking through glass is likely to have been a more significant influence on the sfumato of Bellini's late style than anything he learned from Leonardo" (Hills, 1999, pp. 131,168,171).

De facto, inúmeros indícios apontam para uma inversão da narrativa Vasariana de um ascendente formativo e influenciador da escola florentina sobre a veneziana, propondo precisamente o seu contrário. Carolyn Wilson, refere precisamente essa hipótese deixada em aberto em 1979 por Craig Hugh Smyth, ou seja, a real influência de Giovanni Bellini no desenvolvimento da *maniera moderna* florentina (Wilson, 2004). Para tal, Smyth invoca uma hipotética viagem de Leonardo a Veneza na companhia de Andrea Verrocchio entre os anos de 1479 e 1481, que teria proporcionado um contacto directo entre o Florentino e a obra do mestre Veneziano[224]. A premissa de Smyth baseia-se, portanto, na hipótese de Leonardo ter observado inúmeras obras de Bellini durante esse período, tendo sofrido influência da escola veneziana a diversos níveis. Segundo

[224] "Prompted by the recent discovery of documentation suggesting Verrocchio's presence in Venice and Treviso in 1469 and nothing a recent proposal that Leonardo had spent a *Wanderjahr* during the 1470's, Smyth hypothesized that Leonardo had accompanied Verrocchio on the trip. He further pointed out that Verrocchio might have traveled to Venice c. 1479-80 and again in 1481 in connection with the Colleoni monument commission, and is known to have resided there, accompanied for part of the time by Lorenzo di Credi, from the spring of 1486 until his death in the summer of 1488" (Wilson, 2004, p. 113).

Smyth, aquando da hipotética chegada de Leonardo a Veneza entre finais da década de setenta e início da de oitenta, Bellini manifestaria já um grau de inevitável brilhantismo em múltiplas valências, fruto da sua aproximação à óptica pictórica flamenga, valências essas que mais tarde Leonardo explorará tanto nas suas obras como na tratadística, nomeadamente nas questões em torno do domínio dos efeitos de luz, na *mimésis* textural e no detalhe paisagístico:

> Smyth proposes as innovations certain features already seen in Bellini's work by the 1460's and early 1470's but only later manifest in Florence: the asymmetrical composition with landscape and the illusion of dawn in the London *Agony in the Garden*, the effect of light in the Brera Pietà, the heroic ideal of the male nude in the *Dead Christ with Two Angels* in Berlin, and the *figura serpentinata* used for St. Christopher in St. Vincent Ferrer altarpiece (…) He further suggests Bellini's possible influence, through Verrocchio's observation, in a general shift from that time in Florentine painting toward a more optically natural play of light on surfaces, as in Verrocchio's Baptism, nothing that by 1469 Verrocchio and the menbers of his circle would at least have been aware of Bellini "as an innovator worth watching" (Wilson, 2004, pp. 113-114).

Smyth denota ainda, que dentro da janela cronológica dessa hipotética viagem de Leonardo a Veneza entre os anos de 1479 e 1481, alguns dos trabalhos de Bellini, reveladores da sua aproximação à técnica Flamenga, seriam já publicamente notórios. O caracter encantatório dessas pinturas, plenas de efeitos lumínicos, de texturas naturalistas e de paisagens detalhadas, teriam certamente sortido um efeito avassalador no jovem artista[225]. A partilha de múltiplas semânticas em comum, a saber: uma veraz ilusão óptica da natureza; o uso da luz e da sombra com esta finalidade; uma conquista da naturalidade e diferenciação entre as personagens; e alguma paridade compositiva – conduzem Smyth, inclusive, a propor um contacto directo entre Leonardo e Bellini (Wilson, 2004, p. 114). O intervalo cronológico proposto por Smyth, enferma, no entanto, de algumas problemáticas que importa detalhar. De facto, sabe-se que pelo menos a 29 de Dezembro de 1479, Leonardo estaria ainda em Florença, pois realizará nessa data o famoso retrato de Bernardo Bandini Baroncelli, enforcado pela sua participação na conjura dos Pazzi, no *Palazzo del Bargello*. Sabe-se também que em Março de 1481, Leonardo receberá a encomenda de um grande retábulo para o mosteiro agostiniano de San Donato em Scopeto, contrato que resultará na sua célebre, mas tristemente inacabada *Adoração dos Magos*. No entanto, já não integra a delegação nomeada por Lourenço de Medici em 1481, enviada a Roma com o intuito de decorar a recém-construída Capela Sistina. O contrato, datado de 27 de Outubro desse ano, conduzirá a Roma Perugino, Botticelli, Ghirlandaio

[225] Smyth avança ainda a hipótese de Leonardo ter visto *in situ* o célebre altar de *San Giobbe* de Bellini, à época, um genuíno tratado da óptica pictórica, e que recentes datações, colocam a sua factura por volta do ano de 1480 (Wilson, 2004, p. 114).

e Cosimo Rosselli. A ausência de Leonardo nesta comitiva, constitui para Charles Nicholl, um claro indício de desaprovação por parte de Lourenço no que respeita às suas qualidades artísticas, mas de facto, poderá apenas significar que à data, Leonardo não se encontrava realmente em Florença (Nicholl, 2004, pp. 192-194). Esta informação, apesar de não veicular na totalidade a janela temporal que Smyth propõe, deixa em aberto, de facto, a hipotética presença de Leonardo em algumas das comissões de Verrocchio em Veneza entre o início de 1480 e o primeiro trimestre de 1481.

Um outro reforço da tese de Smyth será veiculado em 1983 por um excelente artigo de Dario Covi, onde fica provado documentalmente um aspecto que poderá alterar definitivamente a seminal proposição Vasariana, ou seja, a presença de Verrocchio em Veneza num período anterior à concepção de grande parte das suas obras pictóricas. Uma destas obras será precisamente o célebre *Baptismo de Cristo* [**Fig. 193**], pintado entre 1472 e 1475, e em cuja factura terá participado o jovem mestre Leonardo (Covi, 1983, pp. 265 - 267). Com efeito, Covi prova documentalmente que Verrocchio terá passado cerca de sete meses em Veneza no ano de 1469, escasso período que considera insuficiente para exercer qualquer influência na escola Veneziana, mas que não coíbe Verrocchio de ter sofrido influências directas dos estilemas e *praxiemas* já em voga, nomeadamente num processo de utilização do óleo como *liant*, distinto do Florentino. Para além do mais, Covi denota uma relação directa entre o mosaico *A Incredibilidade de São Tomé*, da Basílica de São Marcos, e o grupo escultórico de Verrocchio, *Cristo e São Tomé*, produzido precisamente entre 1467 e 1483. Para tal denuncia algumas simultaneidades flagrantes, caso sintomático da postura de Cristo, mas fundamentalmente da inscrição *DOMINVS MEVS ET DEVS MEVS*, que surge aposta na bainha do Apóstolo. Outro aspecto relevante, é a extraordinária semelhança entre o seu monumento equestre a Bartolommeo Colleoni, produzido entre 1480 e 1488, e o monumento equestre a Paolo Savelli, de Jacopo della Quercia produzido certamente durante a primeira metade do século XV (Covi, 1983, pp. 257 - 261).

Para além deste aporte estilístico e tecnológico, Covi denota uma influência directa entre a tradição paisagística veneziana, de forte influência flamenga, e o fundo do *Baptismo de Cristo*. Este afigura-se claramente distinto das habituais paisagens influenciadas por Piero della Francesca que a sua oficina habitualmente produzia, e manifesta já uma renovada concepção óptica e naturalista da luz. Todas estas influências da pintura flamenga, recorde-se, começaram a tornar-se evidentes na escola veneziana a partir de 1469, nomeadamente através da obra de Andrea Mantegna e de Giovanni

Bellini[226] (Covi, 1983, pp. 266-267, 272). Smyth chama particular atenção para outra obra, que em conjunto com o *Baptismo*, poderá indiciar um real ascendente tanto dos estilemas como da *práxis* em voga nas oficinas de Mantegna e Bellini. Com efeito, o autor destaca precisamente um "aprofundamento" do *chiaroscuro*, combinado com uma suavização súbita das transições tonais, patente na extraordinária *Madonna di Piazza*, obra conjunta e de lenta maturação pintada por Verrocchio e Lorenzo di Credi entre 1474 e 1486 [**Fig. 194**]. Tanto a localização do ponto de fuga circunstancialmente baixo, como a representação hiper-realista de cariz flamengo do tapete aos pés da Virgem[227], assim como, o inusitado contraste tonal dos rostos de São João Baptista e de São Donato, remetem, de facto, para um universo claramente distante do Florentino. Não obstante o facto de ter sido executada numa primeira fase a têmpera, algumas semelhanças formais desse *chiaroscuro* são compatíveis com a *Pala di Pesaro* de Bellini, pintada por seu turno entre 1471 e 1482, mas que anuncia o mesmo elenco imagético [**Fig. 178**].

Tanto Smyth como Covi concordam com o facto de Verrocchio poder ter assumido verdadeiramente o papel de «introdutor» de algumas das novidades ópticas que se começavam a manifestar na escola veneziana, fruto da sua proximidade à Flandres: "*It is easy to agree with Smyth that Verrocchio must have been the transmitter of such "pictorial" ideas to the younger generation of Florentine painters, in his shop and in his circle"* (Covi, 1983, p. 272). A hipótese de ter sido Verrocchio a introduzir junto das novas gerações a *práxis* pictórica flamenga a óleo, distinta, portanto, da técnica mista ensaiada no espectro oficinal florentino durante as décadas precedentes por Domenico Veneziano e Andrea del Castagno, parece, de facto, ganhar ampla consistência. Note-se que aquando da realização do *Baptismo*, o anjo atribuído a Leonardo encontra-se precisamente executado a óleo, facto que pode, segundo Covi, configurar um claro ascendente deste referencial Veneziano:

> Upon his return to Florence Verrocchio related the details of such talk to his pupils and assistants, to whom he entrusted most of the painting in the workshop. The brightest of them, Leonardo da Vinci, would quickly - even instinctively - grasp the possibility of the oil technique and at least some of the others would follow shortly after: the parts of the Uffizi Baptism of Christ finished by Leonardo are executed in oil (Covi, 1983, p. 273).

[226] De referir que o conhecido episódio da chegada a Florença do *Tríptico Portinari* de Hugo van der Goes [Fig. 94], e da subsequente influência que terá exercido no espectro oficinal interno, ocorreu apenas em 1483, distante, portanto, do primeiro subsídio da escola Veneziana.

[227] Compare-se, de resto, esta representação com o fenomenal tapete presente na obra *A Virgem e Menino com Cónego Van der Paele* de Jan van Eyck [Fig. 44]. Tanto o sentido compositivo, óptico e textural assume nas duas obras o mesmo valor imagético e teórico.

Dotado desta súbita capacitação teórica e tecnológica, Leonardo irá encetar uma verdadeira ruptura para com as tradicionais concepções oficinais, inaugurando aquilo que Vasari designa como *maniera moderna*, ignorando, claro está, o óbvio ascendente Flamengo e Veneziano nesta revolução. Sabe-se hoje, que a extensão da participação de Leonardo na factura do *Baptismo*, terá sido mais ampla do que aquela que a tradição Vasariana indica. De facto, a sua intervenção nas figuras e na paisagem, permitiram-lhe demonstrar que o *medium* a óleo possibilitava gradações tonais unificadas, revelando que tanto a distância como a proximidade faziam parte de um *continuum* atmosférico e emocional (Wilson, 2004, p. 118).

Esta simultaneidade circunstancial entre as evidências documentais que as obras de Giovanni Bellini formalizam, e o *corpus* teórico que Leonardo começará a edificar a partir de 1490, sugerem, ainda que de forma inconclusiva, que Giovanni Bellini terá desempenhado um papel central na génese da *Scientia Pictórica* segundo o modelo e o padrão cientificista Leonardiano. De facto, estabelecendo um arco evolutivo entre a *Pala di San Giobbe* de 1487 [**Fig. 179**], e o *Baptismo* de 1502 [**Fig. 184**], constata-se que o vanguardismo de Bellini assume total concordância com o postulado da *Scientia Pictórica*, i.e., perfeita comunhão entre o domínio perspéctico, o controlo óptico, lumínico e anatómico. Para além do mais, revela igual concordância com alguns dos estilemas que Leonardo manifestará futuramente até à exaustão, posicionando-o como um dos mais profícuos e inovadores artistas da fronteira que separa o *Quattrocento* do *Cinquecento*[228]. Todas estas hipóteses formuladas por Smith, Wilson e Covis, ainda que conjecturais, encontram uma total concordância com as provas documentais que o *corpus* imagético de Bellini constitui. Com efeito, face ao vasto campo teórico-experimental que a sua obra anuncia, todo o postulado Vasariano cai por terra, abrindo um renovado universo de ampla significação historiográfica. Deste ponto de vista, poder-se-á afirmar, ainda que correndo algum risco de inconcretude documental, que a tese de Carolyn Wilson encontra, de facto, fortes subsídios no ascendente de Giovanni Bellini sobre a *Scientia Pictórica*, conotando-o enquanto lídimo contribuinte tanto no campo da óptica, como na teoria das cores, vulgar apanágio da Vasariana *maniera moderna* Florentina (Wilson, 2004).

[228] Compare-se por exemplo a semelhante relação arquetípica que tanto de Bellini como Leonardo estabelecem com os detalhes do mundo natural. Com efeito, tanto o *Baptismo* de Bellini como a *Virgem dos Rochedos* de Leonardo parecem convocar semelhantes preocupações com o detalhe na representação da natureza, seguindo, de resto, a tradição flamenga.

3.3. Sumário

O objectivo do capítulo supra centrou-se em torno do desenvolvimento da *práxis* pictórica a óleo e subsequente impacto na *Scientia Pictórica* em três domínios distintos: determinar a dimensão epistémica do *medium* Eyckiano e o seu real impacto no desenvolvimento da óptica pictórica; estabelecer a fortuna crítica e histórica da narrativa mitográfica e *campanilista* das *Vite* Vasarianas; determinar os eixos de introdução, transmissão e desenvolvimento da *práxis* pictórica a óleo em Itália, assim como, os seus principais intervenientes. Através desta exposição procurou-se demonstrar que:

- Os pintores flamengos anteriores a Petrus Christus e Dieric Bouts, apesar de desconhecerem liminarmente a *perspectiva artificialis*, tinham preocupações no que toca à uniformidade óptica e espacial das suas pinturas. A concepção do espaço pictórico terá obedecido a uma formulação óptica, mas não matemática, executada mediante uma análise especular e directa dos cenários e modelos espaciais a recriar.

- O *medium* Eyckiano terá consistido na utilização de diversos materiais e técnicas de acordo com os efeitos ópticos pretendidos revelando um amplo e profundo conhecimento das suas qualidades intrínsecas. Este aspecto revela uma notória conjugação entre um superior poder de dedução óptica do real, em associação a uma profunda consciência da *práxis* necessária para o recriar.

- A real dimensão histórica e epistémica da *práxis* pictórica a óleo encontra-se, ainda hoje, dissimulada por um véu historicista e subserviente dos interesses panfletários e *campanilistas* das *Vite* Vasarianas. Denota-se na narrativa, para além de óbvias incongruências cronológicas e históricas, uma clara intenção de menorizar o ascendente técnico da escola flamenga nas primeiras décadas do século XV, assim como, inferiorizar a sua influência na escola Veneziana e na póstera difusão da *práxis* em Itália.

- O principal óbice da narrativa Vasariana prende-se com a sobreposição falaciosa de duas realidades distintas, mas indissociáveis: a teoria óptico-pictórica mimética e a *práxis* pictórica a óleo. A primeira, de âmbito teórico, prende-se com a análise e compreensão do comportamento da luz e das cores nas superfícies. A segunda, de âmbito tecnológico, constitui uma metodologia prática com o estrito objectivo de servir a primeira, i.e., emular de forma veraz a textura superficial, a radiância, o brilho, o luzir e a cintilação.

- O domínio integral da *mimésis* óptica pictórica depende da conjugação simultânea das duas valências supramencionadas, cuja simultaneidade surge pela primeira vez associada às oficinas flamengas na década de trinta do século XV. Constata-se, pois, que a narrativa Vasariana em torno da *práxis* a óleo desenvolvida por Domenico Veneziano e Andrea del Castagno na década de cinquenta resulta falaciosa e não corresponde ainda ao método neerlandês.

- O mito Vasariano das três "idades" de desenvolvimento estético e tecnológico das artes: *I primi lumi; augumento;* e *perfezzione (moderna)* – dissimula uma genuína reconversão epistémica e tecnológica das oficinas toscanas a partir da década de setenta do século XV, cuja influência primacial dimanará de artistas exógenos como Petrus Christus, Antonello da Messina e Giovanni Bellini.

4. SCIENTIA PICTÓRICA III: ENTRE A FILOSOFIA ÓPTICA E A TEORIA DAS CORES

> Giotto's innovation seems retrospectively almost trivial, but it overturned the medieval artistic orthodoxy. He attempted to show objects in relief, with shadows and highlights picked out by an identifiable source of illumination (Ball, 2001, p. 117).

Se de facto, Giovanni Bellini constitui um dos marcos efectivos dessa ampla reforma epistémica que a pintura europeia observou na transição do *Quattrocento* para o *Cinquecento*, como compreender então, a permanência do seu nome nesse limbo Vasariano da geração *secca, cruda e tagliente?* Esta manifesta inverdade em torno da relevância operativa e teórica de Giovanni Bellini, deriva claramente do facto de este se encontrar no hiato entre duas concepções estéticas, epistémicas e transitórias inteiramente antagónicas, hiato esse que a célebre "iconologia do intervalo" Warburghiana procurou ilustrar. De facto, a conjugação no mesmo espaço pictórico de concepções estéticas beligerantes e aparentemente discordantes, remete obra e artista para um espaço de transição que uma história da arte estilocêntrica, não soube, ou não quis categorizar. Com efeito, a obra de Bellini sobrepõe dois universos coetâneos, mas concorrentes, onde estética e epistemologia, apesar de constituírem uma semântica dialogante, nem sempre se manifestaram sob a aparência canónica que a história consagrou. Esta dissensão historiográfica advém claramente da complexidade transitória entre as diversas pulsões que constituem a revolução pictórica dos séculos XV e XVI. Processo convulsivo por natureza, tornou-se o principal responsável, tanto pela obliteração de inúmeros intervenientes, como pela ablução total ou parcial das diversas escolas, assim como, pela exaltação fictícia de variados protagonistas acidentais. O estabelecimento destas vastas áreas de sombra ou de «intervalo», nascem precisamente da imposição teórica daquilo que Georges Didi-Huberman designa como os quatro «*mots magiques*»: *rinascita; imitazione; idea; disegno*. Com efeito, apesar de a *imitazione* constituir no renascimento aquilo que Didi-Huberman apelida de "credo", i.e., o elemento seminal e estruturante sob o qual todos os demais serão erigidos, esta não constitui na sua óptica um princípio unitário. O facto de a história da arte ter nascido sob os auspícios Vasarianos de uma total complementaridade, e sobretudo, indissociabilidade destes quatro distintos epistemas, veio instituir inevitáveis regiões transitórias de intervalo, sempre e quando, um deles surge isolado dos demais. Esta aparente "sinestesia metafisica" Vasariana, onde o todo facilmente se confunde com as partes, e onde a realidade pressupõe quase sempre uma

reflexão prévia, é claramente denunciada por Didi-Huberman: *"Jamais Vasari ne répond clairement à la question avec quoi imite-t-on? Quand il répond: avec l'oeil, l'oeil se legitime de l'Idée. Quand il répond: avec l'esprit, l'esprit se legitime du visible. Ce lien de double légitimité est un lien métaphysique"* (Didi-Huberman, 1990, pp. 89-94). O paradoxo parece imperar – o conflito permanente do maneirismo com a herança prévia de uma arte cientificada produz esse mesmo sentimento anfibológico e insondável: o olho legitima-se na ideia; o espírito no visível. A própria ideia Vasariana do artista enquanto escravo da mimésis, encontra-se claramente estabelecida quando este contrapõe duas realidades antagónicas de maior amplitude e abrangência do que a florentina e a veneziana. Na *Paragone* que estabelece, Vasari dirige-se às duas escolas diametralmente opostas tanto na teoria plástica e artística, como processual - a flamenga e a italiana. Ou seja, entre a singularidade da *imitazione* da primeira, e a complementaridade entre *rinascita*, *idea* e *disegno* da segunda: *"(...) drawing on paper fills the mind with beautiful conceits and teaches the painter* ***to imagine all the objects*** *in Nature* ***without always having to keep his subject in front of him****, or to conceal under the charm of colours his poor knowledge of how to draw, in the way Venetian painters such as Giorgione, Palma, Pordenone, and others,* ***who have not visited Rome*** *or seen other* ***completely perfect works****, have done for years"* (Vasari, 2008, p. 490, grifo nosso). Nesta concepção teórica não existe lugar nem para a óptica pictórica flamenga nem para as demais escolas tributárias de uma observação directa e síncrona com a realidade, caso da escola veneziana, mas também de artistas singulares como Antonello, Bellini e Leonardo, cuja obra, apesar de celebrada, não deixa de manifestar algumas peculiaridades díspares ao escopo Vasariano.

A razão para esta aparente dissensão histórica com uma verdade factual, assenta sobretudo no perpetuar deste modelo e da sua consagração absoluta. De facto, esta equívoca concepção teórica será perenizada na historiografia póstera, encontrando eco no incontornável Burckhardt, que não obstante os três séculos de permeio, verbaliza precisamente o mesmo juízo de valor entre a Vasariana heurística e uma singular *mimésis* da natureza: "Poderíamos objectar que os nossos mestres alemães do começo do século XVI são excelentes às vezes nestas descrições realistas como Albert [sic] Dürer, por exemplo (…) Mas uma coisa é um pintor educado no realismo (…) outra um poeta habituado a idealizar, a utilizar o aparelho mitológico que desce à realidade porque é arrastado por uma necessidade interior" (Burckhardt, 1973, p. 235). Curioso este

antagonismo entre aparelho óptico e aparelho mitológico. De facto, nestas palavras parece habitar o mesmo programa de glorificação paradoxal da arte italiana que Vasari havia encetado três séculos antes, e cuja vitalidade, se manteve integralmente em pleno século XX. Um breve olhar para algumas das fontes documentais supracitadas, releva precisamente o cerne desta problemática. De facto, desde Tambroni, Gerard Brown, Roger Fry, Roberto Longhi e demais historiadores oitocentistas mas também do início do século XX, que a narrativa exclusiva em torno da origem, didática e transmissão da técnica do óleo pouco ou nada se alterou. Esta narrativa tem perpetuado os mesmos equívocos seminais, ignorando liminarmente as problemáticas em torno da óptica pictórica. A história prosseguiu acriticamente o relato Vasariano, descentrando-o aqui e ali por motivos de anacronismo latente, sem, no entanto, contrapor a esta narrativa alguma coerência muito mais consentânea com a realidade visuo-documental. Em alguns registos relativamente mais recentes, caso da insuspeita conservadora da *National Gallery*, Jill Dunkerton, são já sublimados certos aspectos historicistas em torno do desenvolvimento da técnica do óleo e do seu aperfeiçoamento em Itália[229]: "*It is therefore evidente that the replacement of egg with drying oils* ***was just one of the factors*** *contributing to the changes in technique which took place in Italy in the fifteenth century. More importante than the fact of its adoption is the way in which certain Italian painters began to use the oil medium*" (Dunkerton, 1999, pp. 93-94, grifo nosso). Ao invocar estas análises de Dunkerton, que refutam em definitivo o mito Antonello-Bellini em torno da introdução do óleo como *medium* em Itália, Carolyn Wilson reforça a ideia de um uso generalizado desta técnica na segunda metade do *Quattrocento,* disseminada já num amplo território que se estendia de Ferrara, a Nápoles e Florença, mas fundamentalmente, a Veneza (Wilson, 2004, pp. 104 -105). No entanto, e curiosamente, em alguns aspectos tanto Dunkerton como Wilson parecem acertar o passo com a tradição historicista prévia, não estivessem exclusivamente focadas no aspecto material e operativo da questão, ignorando inteiramente a matriz teórico-óptica flamenga cuja relevância se torna incontornável[230].

[229] Dunkerton divide em dois períodos distintos a sua implantação em Veneza: uma primeira fase até à década de setenta inclusive, em que seriam utilizadas finas camadas de verniz à base de óleo com o objectivo de «simular» a pintura flamenga; uma segunda e póstera fase que classifica enquanto uma: "evolution of a free use of oil colours applied with an openly visible brushwork", e que formaliza uma clara independência da *maniera* veneziana face à matriz flamenga com a adopção clara do impasto (Wilson, 2004, pp. 104-105).

[230] Esta realidade reforça a ideia defendida na introdução, i.e., a de um exclusivo alinhamento entre a história da arte e ciência apenas no âmbito da conservação e restauro. Só assim se explica a obsessiva demanda em torno da história dos pigmentos e dos *liants,* que não obstante a obviedade da sua relevância, não explica o fenómeno epistémico que a óptica pictórica flamenga representa, nem a sua póstera introdução em Itália.

De facto, é pena que quando Dunkerton refere o facto de a substituição do ovo por óleos secantes, ter constituído apenas "um" dos factores que contribuíram para as mudanças técnicas das oficinas italianas, não concretize os demais. Esses teriam obrigatoriamente de passar por um recrudescimento epistémico da óptica setentrional em estrita consonância com uma nova filosofia observacional, de resto, inteiramente integrada nessa «revolução cognitiva» que o *Quattrocento* inaugurou. Importa, pois, separar essas duas valências, pois a *práxis* e a teoria, apesar de complementares, constituem dois universos autónomos cuja confluência e cumplicidade se encontra ainda hoje por escrutinar. De facto, a permanência desse equívoco advém do perpetuar de **quatro inverdades primaciais** que enfermaram de vez a concepção historiográfica póstera e que ainda hoje teimam em persistir, senão observe-se: 1) a revolução paradigmática da *mimésis* pictórica no século XV teve origem exclusiva na *práxis* do óleo enquanto aglutinante; 2) essa revolução teve origem exclusiva em Itália, centro de recepção, desenvolvimento e aperfeiçoamento de um rudimentar *praxiema* flamengo; 3) esse aperfeiçoamento encontra-se em consonância com a nova teoria artística italiana desenvolvida em simultâneo; 4) o contributo da Flandres ter-se-á resumido à criação de um receituário base, totalmente circunscrito a uma práxis experimental, porém, sem qualquer contributo no campo da teoria óptica pictórica.

Observou-se anteriormente o modo como a imposição historiográfica destas quatro premissas invalidará toda e qualquer proposição alternativa, pois se por um lado a *mimésis* nasceu, de facto, de uma binariedade entre *práxis* e teoria; por outro, essa nova concepção paradigmática teve origem integral na Flandres, e não em Itália. Esta conclusão permite a formulação de um axioma vital para a reconfiguração historiográfica pretendida: *A teoria óptica em vigor em Itália a partir da década de trinta do século XV e propalada por Alberti e demais teóricos, derivará exclusivamente de exemplos teórico-visuais e operativos desenvolvidos seminalmente na oficina de Jan van Eyck, propagados por seguidores como Rogier van der Weyden, Hans Memling, Petrus Christus, entre outros, e cuja acção se fez notar particularmente entre Nápoles e Veneza através da obra sincrética de artistas como Antonello da Messina e Giovanni Bellini.*

Note-se, no entanto, que se por um lado este axioma seminal reafirma o advento de um *praxiema* de vanguarda[231], por outro, não responde integralmente à questão

[231] Incidindo particularmente nas inúmeras possibilidades que o *medium* Eyckiano veio introduzir no espectro oficinal europeu, assim como, nas pósteras variantes desenvolvidas em Veneza.

preponderante, de resto, formulada *ad nauseum* ao longo desta tese: qual a natureza exógena dessa súbita capacitação, responsável pela introdução de uma renovada e obstinada renderização[232] da realidade? De facto, até aqui o foco incidiu na compreensão de apenas um dos aspectos da questão, a sua operatividade, i.e., a possibilidade de **«poder»** reproduzir fielmente a realidade graças ao desenvolvimento de uma *práxis* experimental de vanguarda. Falta, no entanto, responder ao reverso da questão, i.e., entender quais as razões volitivas e intencionais por detrás da **«vontade»** responsável pela introdução de uma nova filosofia observacional, cujo advento, veio alterar definitivamente o paradigma epistémico e ontológico da pintura europeia. Dever-se-á, portanto, circunscrever a demanda dessa magna questão ao universo seminal onde a nova semântica supra-realista se manifestou primordialmente – o universo oficinal Neerlandês – espaço onde esse renovado **«querer»** abriu definitivamente as portas a um inovador **«poder»** fazer. A opinião de Ernst Gombrich acerca desta dissensão, parece evidenciar a existência, de facto, de uma exígua e divergente análise por parte dos historiadores da arte. Estes terão obliterado inteiramente a dimensão óptica dos fenómenos visíveis, sobrevalorizando questões em torno do espaço pictórico e da história das técnicas pictóricas, cingindo o universo teórico, operativo e material a apenas duas dimensões complementares: uma esfera de capacitação técnica; e uma esfera de capacitação teórica:

> Sin embargo, espero haber mostrado que no es tanto la diferencia de las técnicas o de los medios lo que explica la aparencia distinta de estas pinturas **como su manera distinta de abordar los fenómenos visibles** (…) Teniendo en cuenta la importancia vital de los reflejos, de los toques de luz para la impresión de la textura, **es surpreendente que ningún historiador del arte renacentista haya dedicado un estúdio monográfico al desarrollo de este efecto**. Aqui, como en otras ocasiones, la cuestión del espácio parece haber monopolizado la atención de los grandes pioneiros del análisis estilístico (Gombrich E. H., 1985a, pp. 54-55, grifo nosso).

Gombrich questiona-se, e bem, acerca das razões que terão aparentemente contribuído para esta menorização histórica dos efeitos ópticos. Na realidade, face a elementos, que, não obstante a sua proeminência no resultado, não subsidiam o entendimento cabal dos fenómenos ópticos representados, como entender a obsessiva atenção conferida exclusivamente às diversas técnicas pictóricas, aos distintos *liants* utilizados, e sobretudo, ao advento do espaço pictórico cientificado? Esta questão revela uma vez mais o equívoco

[232] Entenda-se por renderização, a definição de texturas, de cor, de transparência e de reflexão dos objectos, dentro de um plano perspéctico específico e sob determinada fonte lumínica. O termo, abduzido ao contemporâneo universo do processamento digital, afigura-se inteiramente adequado pela objectividade e coerência para com as características imagéticas que o advento da óptica pictórica flamenga introduziu no século XV, i.e., representação de objectos tridimensionais integralmente renderizados dentro do plano perspéctico delineado.

campanilista Vasariano e as subsequentes enciclias historicistas por ele edificadas. Em face das provas visuais que apresenta, a alegação de Gombrich afigura-se clara e evidente: se a sul as representações pictóricas coetâneas enfermam, de facto, de um notório monolitismo textural face às suas congéneres setentrionais[233]; e se a norte, estas veiculam suavidade, brilho e um inusitado verismo nos fenómenos visíveis representados, como justificar o profundo silêncio dos primeiros historiadores em torno dessa nova filosofia representacional? Mais, como justificar essa profunda dissensão, quando se constatou que tecnicamente as escolas italianas já possuíam e poderiam ter desenvolvido técnicas análogas ao uso do óleo como *liant,* capazes de veicular um verismo equiparado ao das escolas flamengas? Importa, pois, entender os motivos para que tal dissensão das práticas pictóricas se instalasse entre as oficinas beligerantes, mas sobretudo, apurar o cerne do dissentimento entre o «poder», o «fazer» e sobretudo, o «querer» representar a realidade sob esse prisma. Sob esta lógica, a razão para tal dissensão parece por demais evidente: as oficinas meridionais não terão desenvolvido sofisticadas técnicas representativas baseadas na óptica, porque de facto, o imperativo de substituição da filosofia observacional dominante em Itália, não se efectivou até há entrada do *praxiema* flamengo[234]. No seguimento desta lógica, dever-se-á, pois, determinar qual o factor filosófico responsável pelo carácter volitivo com que algumas oficinas flamengas começaram a representar os efeitos ópticos do mundo sensível. Com efeito, todas as evidências que o realismo pictórico flamengo instala, configuram, de facto, uma dimensão filosófica sob a forma de uma renomeação e reapropriação do mundo – algo que se poderá classificar como o advento de uma nova "filosofia observacional". Para William Dunning, este axioma deriva de uma nova percepção fomentada pela representação de volume e subsequente percepção de profundidade e espaço: *"From this point in history, man's thinking in philosophy, science, and art gradually began to drift toward an interest in such space – to which was finally added time – as a central concern"*

[233] Gombrich chama especialmente a atenção para a dissensão evidente entre o realismo na obra de Van Eyck e na de Domenico Veneziano: "Es la atención a la aparencia de las formas sólidas modeladas en luz y sombra lo que da a la pintura florentina su calidad escultural. Después de Jan Van Eyck, que tan convicentemente transmite la blandura del cuerpo del Niño y el brillo del cabello de la Virgen, las figuras de Domenico parecen casi la representación de un grupo escultórico hecho de material sólido inerte" (Gombrich E. H., 1985a, pp. 54 - 55).

[234] Esta questão reforça a teoria de Thomas Kuhn já referida, de que todas as revoluções resultam sempre de um imperativo não cumulativo de substituição de paradigmas. Com efeito, até ao advento de uma renovadora dimensão volitiva por parte das escolas italianas, a representação da realidade afigurou-se quase sempre fruste, não obstante o advento do breve episódio Giottiano, que rapidamente cedeu lugar aos vetustos preceitos filosóficos de um domínio predominantemente simbólico, de resto, claramente exemplificados pelo tratado de Cennino Cennini (Kuhn T. S., 2009, pp. 133-134).

(Dunning, 1991, pp. 25-26). Esta questão instalará, no entanto, uma renovada divergência em tudo semelhante ao antagonismo histórico entre arte e ciência, ou seja, a aparente dissensão entre arte e filosofia. De facto, a conjunção destes dois universos aparentemente opostos, o filosófico e o artístico, nem sempre se afigurou consensual. Não será por acaso que Craig Harbinson, na obra *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting*, manifesta uma inequívoca ponderação quando confere à arte uma capacitação ilustrativa e proposicional em termos filosóficos. Na sua óptica, esse conferente, não obstante constituir uma expressão secundária, estreita ainda mais os laços detidos entre artistas e figuras intelectuais, e entre as artes visuais e todas as formas elitistas de cultura e de vanguarda: *"In fact, the relation between art and philosophy is often treated in a much more vague and open-minded way. That a certain philosophic view was espoused by someone at certain time is seen as evidence that an artist could have participated in that spirit"* (Harbison, 1984, p. 598). O não alienamento dos artistas para com as questões filosóficas do seu tempo, ainda para mais, após o advento do *Doctus Artifex*, parece de todo evidente. Esta questão, no entanto, apesar de preponderante para Harbinson, sugere-lhe algumas problemáticas no que respeita à natureza desse mesmo contributo, assim como, no que concerne ao grau de alinhamento face a argumentações de cariz filosófico:

> If a work of art illustrates a philosophic position, it would seem to become a secondary expression of a previously formulated verbal statement. Some critics might think that this is not a very effective way to deal with an artist's own creative or expressive powers. For others, however, it has apparently seemed a logical way to link the visual arts to elite or advanced expressions of culture. Artists are thus seen joining ranks with contemporary intellectual figures (Harbison, 1984, p. 598).

A questão não é nova, e de facto, prende-se com o excurso estabelecido previamente em torno da não-exiguidade da arte à insuficiente descodificação que as semânticas iconográficas e iconológicas promovem. Com efeito, paralelamente à já estabelecida proposição de um novo redimensionamento simbólico que o «fazer» artístico cientificado instituiu, i.e.: a justaposição entre *praxiemas* e *estilemas* – importa ainda anexar um terceiro nível de leitura com real significância no fazer artístico – os *filosofemas*.

4.1. A *Scientia Pictórica* enquanto *Filosofema*

> O fio condutor desta diversificada história dos efeitos, que parece enrolar circularmente sobre si mesma – da filosofia à arte, e da arte à filosofia -, pode ser visto na recorrência de alguns temas, que não por acaso possuem um significado que pode ser realizado seja no plano do pensamento, seja naquele mais propriamente estético (…)" (Cuozzo, 2018, p. 128).

Por filosofema, entenda-se, neste contexto, uma proposição de cariz filosófico, cuja acção possui o carácter de enformação de determinadas características imagéticas, tecnológicas ou estilísticas. Se de acordo com o analisado, a introdução da técnica do óleo neerlandesa nas oficinas italianas, responde, de facto, a uma súbita volição do estilema supra-realista, será de presumir que essa mesma volição se enquadre numa determinada matriz ou proposição de cariz filosófico. Dever-se-á, portanto, indagar a origem desse influente e exógeno *filosofema*, responsável pelo estabelecimento de um semelhante arco volitivo entre as duas escolas. Existem dois autores, cujo enfoque da obra, para além de explorar em profundidade a relação adventícia entre a filosofia e uma pintura cientificada e supra-realista, parecem indicar um relevante protagonista por detrás dessa profunda transformação epistémica - o Cardeal Alemão Nicolau de Cusa (1401 – 1464). Com efeito, tanto a obra *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento* de Ernst Cassirer (Cassirer, 2001), como a obra *Representar o Invisível: Nicolau de Cusa e a Arte do Tempo*, de Gianluca Cuozzo (Cuozzo, 2018), descortinam uma singular teia relacional em torno do Cardeal. Na sua óptica, esta teia será responsável pelo estabelecimento de um vínculo efectivo entre a Filosofia e alguns dos protagonistas, teóricos e/ou operativos, que, conforme observado, se encontram envolvidos na génese da *Scientia Pictórica* europeia. Perante estas características tão singulares, Nicolau de Cusa surge, de facto, como um *pivot*, cuja acção, ainda que obscurecida por inúmeros desvios historicistas, começa agora a emergir na sua real dimensão epistemológica. A relevância desta associação entre uma das mais relevantes figuras do pensamento filosófico europeu e a arte do seu tempo, sugere inclusive a Gianluca Cuozzo a instituição do conceito *Pingendo Filosofare*, ou seja, "filosofar pintando", relação que constrói a partir da doutrina da *vivo imago* na obra de Nicolau de Cusa, e que não obstante constituir um dos mais relevantes contributos teóricos em torno do binómio arte/filosofia, não esgota, no entanto, o fenómeno (Cuozzo, 2012, p. 117). No mesmo sentido vai a obra de Ernst Cassirer, ao estabelecer semelhante relação de indissociabilidade entre a filosofia e as demais

manifestações imagéticas e artísticas, veiculando a questão, uma vez mais, em torno da dimensão nuclear que a obra de Nicolau de Cusa representa. Cassirer clarifica precisamente essa relação através do axioma escolástico *operari sequitur esse* [o operar segue o ser], axioma este que manifestamente traduz, no seu entender, a relação intrínseca entre a operação e/ou *práxis* experimental e a especulação filosófica: "Um traço fundamental da filosofia do Renascimento é o facto de ela não se contentar com a expressão abstracta desses pensamentos, mas de buscar para eles uma expressão pictórica e simbólica" (Cassirer, 2001, pp. 141, 155). Dessa sobreposição entre reprodução da realidade e demanda do conhecimento, seja de cariz filosófico ou de natureza teológica, eclode para o autor, uma explicitação ontológica[235]. A abrangência e as consequências desta proposição de Cassirer serão inúmeras. Por um lado, pelo inevitável vínculo que estabelece entre a demanda do realismo pictórico e uma volição de cariz filosófico/teológico enquanto explicitação do indivíduo/cosmos. Por outro, por inserir nesse liame, uma deriva científica e matemática, capaz de vincular, de facto, o discurso filosófico Cusaniano não apenas à óptica pictórica Flamenga, mas também ao *Quantum Continuum* Albertiano. Parece, portanto, evidente, que a singularidade dos aspectos técnicos, teóricos e estilísticos contidos tanto nos *praxiemas* como nos *estilemas*, derivam seminalmente de uma estrutura filosófica prévia, cuja natureza primordial claramente *totum continens*. Com efeito, fora da dimensão singular do indivíduo e da esfera de pensamento, transmissão e/ou influência que este tece, existe todo um horizonte prévio de significação filosófica, cuja acção, incide obrigatoriamente sobre todas as formas de cultura coevas. A melhor ilustração desta proposição, estabelece-se, portanto, através da confrontação entre os princípios filosóficos coetâneos no dealbar do século XV, e o advento da óptica pictórica flamenga. Esta colação, remete integralmente para duas questões paralelas, cuja acção se manifesta particularmente relevante: o advento do movimento *ars nova* enquanto fenómeno do *Quattrocento* setentrional; e o debate filosófico em torno da questão dos universais e das suas respectivas propriedades, reflectindo-se fundamentalmente na beligerância latente entre realistas e nominalistas. Considere-se de momento, apenas a segunda questão, ou seja, a célebre querela dos universais. De facto, parece lógica, dir-se-ia mesmo inamovível, a intersecção ontológica

[235] "Todo o conhecimento autêntico e verdadeiro não se volta para uma mera reprodução da realidade, mas representa sempre uma determinada direcção da actividade espiritual. Toda a necessidade que reivindicamos para a ciência e, especialmente, para a matemática, surge em virtude dessa actividade livre. O espírito só chega à verdadeira compreensão quando se explicita a si mesmo, quando explicita sua própria essência, e não quando meramente reproduz uma existência exterior" (Cassirer, 2001, p. 69).

entre um mundo objectificado e as diversas formas conceptuais de o representar. Com efeito, a questão por detrás da quididade, i.e., da essência e das características intrínsecas e universais dos objectos, assim como, a relação de paridade/disparidade entre estes e os seus pares, parece, de facto, configurar uma simetria entre o pensamento filosófico e a conceptualização pictórica de um mundo onde estes mesmos universais se manifestam e/ou são representados. A relevância deste pressuposto no pensamento filosófico do *Quattrocento,* em perfeita conjugação com os desenvolvimentos teóricos no campo da óptica, poderá, de facto, ter constituído a semântica motivacional por detrás da súbita capacitação teórico-experimental das oficinas flamengas. Efectivamente, a oposição entre o realismo filosófico e o nominalismo, constituirá um dos principais debates filosóficos e metafísicos da Idade Média, debate esse, centralizado em torno de uma magna questão: determinar a legítima esfera de operação da razão humana (Harbison, 1984, p. 599). Essa problemática encerrará, porém, uma querela que ultrapassará largamente a esfera restrita do pensamento medieval. A sua análise divide o pensamento desde a antiguidade em duas escolas opostas e rivais: a Platónica e a Aristotélica ou Peripatética. De formulação Platónica na sua génese, o conceito de "Universal" agrupa no seu seio entidades relativas a tipos ou categorias instanciadas ou evidenciadas por particulares. De modo genérico, um universal poderá ser identificado com uma categoria, tipo, propriedade ou relação em particular, ao passo que um particular constitui um objecto capaz de instanciar tal propriedade. Esta estrutura parece capacitada para fundamentar e organizar racional e semanticamente as diversas manifestações cognoscentes humanas através do entendimento de similitudes universais entre diversos particulares. De forma autónoma, afigura-se enquanto processo de nomeação/padronização do mundo em termos significativos. Porém, esta magna questão viria a constituir-se em duas escolas antagónicas que incidirão sobretudo sobre a natureza existencial destas mesmas propriedades instanciadoras: se possuidoras de uma forma de existência substantiva; se meras categorias postuladas em prol de uma organização da realidade. Existirão, de facto, duas formas de realismo distintas: o realismo Platónico - *universalia ante rem* ou *res* [universais antes do objecto]; e o realismo Aristotélico - *universalia in re* ou *rebus* [universais no objecto]. Para o realismo Platónico os universais constituem entidades reais que existem separadamente da sua instância ou evidência. A tese platónica defende assim que a Φύσις [*Phýsis* – natureza], primeiro princípio gerador, constituía a força primária das coisas. Esta concepção conduzirá Platão a uma critica aberta aos pintores cujas obras se limitavam a reproduzir, mais do que a verdadeira natureza, meramente as

sombras ou a aparência das coisas. A imitação artística, deveria deste modo, demandar o arquétipo, e não as coisas da natureza enquanto meros duplicados desse mesmo arquétipo[236] (André, 1997, p. 685).

Já o realismo Aristotélico, por seu turno, defenderá que os universais corresponderão a entidades reais, mas cuja existência, dependerá inteiramente dos particulares que os exemplificam ou instanciam (Lacey, 2005, p. 368). Este posicionamento não desvirtuará o pensamento Platónico, mas enquanto que para Platão, a verdadeira natureza remete para um mundo de transcendência que os objectos do mundo real procuram imitar, a perspectiva Aristotélica propõe a união, no ser concreto, da verdadeira *Phýsis* e do particular: "Esta concepção filosófica pressupõe que se o universal for real, então a sua existência só se manifestará no concreto - a natureza será assim o universal existente no particular (…)" (André, 1997, pp. 686 - 687). Importa reter, no entanto, que por influência do pensamento Aristotélico, a arte sofreria um desvirtuamento na sua função ontológica e epistémica, desvirtuamento esse que duraria precisamente até ao advento da idade moderna. Com efeito, na sua *Ética a Nicómaco,* Aristóteles, ao discorrer acerca dos processos gnosiológicos, estabelece uma clara cisão entre as tradicionais formas de conhecimento e a arte e/ou técnica, diferenciando estatutariamente estes dois ramos de conhecimento, cisão que se manteria de forma perene ao longo de toda a idade média: "(…) demos por assente que aquelas [virtudes] pelas quais a alma realiza a verdade, mediante a afirmação ou a negação, são em número de cinco a saber: a arte, a ciência, a prudência, a sabedoria e o intelecto". (…)" (Aristóteles *apud* André, 1997, pp. 687 - 688).

A estas seminais proposições em torno de uma objectificação da lógica e do racionalismo, o advento do cristianismo irá contrapor e acrescer elementos de natureza teológica, ou seja, opor e confrontar os fundamentos da fé e da razão. Será precisamente desta intersecção que irá nascer a corrente nominalista[237]. A diferença generalizada entre o Realismo e o Nominalismo centrar-se-á deste modo, em torno do estatuto dos

[236] Nota-se a este respeito, evidências de uma matriz Platónica mas também Aristotélica no pensamento Cusaniano expressas na obra a *Visão de Deus*: "Ora a verdade do modelo não pode ser diferente nem diversa, mas isso acontece com a imagem, devido ao facto de ela não ser o próprio modelo", ou ainda, "(…) se considerar na mente do artífice a forma ideal da arca e a espécie da arca feita, com o máximo de perfeição de acordo com a ideia, pelo próprio mestre, [vejo] então como a forma ideal é a verdade da espécie e está unida a ela como a verdade [está unida] à imagem de um único mestre" (Cusa, 1998, pp. 150, 213).

[237] Na realidade serão três as correntes, faltando por omissão propositada a escola idealista. Kant defenderá a existência dos universais enquanto categorias epistémicas da razão humana em detrimento das anteriores formulações que entendiam os universais, ora enquanto mera nomenclatura do mundo, ora enquanto categorias com existência substantiva.

universais: para os nominalistas, os universais serão apenas palavras com as quais a realidade é organizada segundo as suas diversas propriedades. Se, de facto, para os pensadores realistas os universais gozavam de uma existência independente fora da mente e fora do indivíduo, convertendo o mundo numa espécie de espelho imperfeito de uma essência ideal ou universal; já para os nominalistas, ao enfatizarem o poder absoluto de Deus e limitando simultaneamente a razão, toda a existência exógena à mente humana, além de Deus, seria constituída pelos objectos particulares deste mundo. Configuravam deste modo, uma doutrina oposta à dedução da verdade teológica com base em evidências extraídas do mundo visível. Assim sendo, perante a ameaça de uma subjacente limitação de Deus, tanto a razão humana como o cálculo, seriam destituídos de uma função cognoscente em torno da demonstração da doutrina cristã, conferindo à fé - desprovida de qualquer subsídio racional - um crescente destaque (Harbison, 1984, pp. 598-599). Esta diferença de opinião desenvolvida em torno do estatuto dos universais, representará em certa medida, um raciocínio filosófico generalizado a toda a sociedade medieval tardia, e a cujo impacto, a arte não ficará imune.

Já os partidários da doutrina Realista, sustentariam por seu turno que ideias universais de cariz abstractizante poderiam, de facto, constituir um objecto popular para a razão humana; mais, que se poderia extrair uma verdade religiosa de um objecto real e particular. No seu extremar, esta convicção encontrará nos objectos do mundo visível, elementos conducentes ao conhecimento de uma verdade universal e/ou superior. Por outro lado, a descrença de que a mente humana seria capaz de analisar de forma adequada a natureza de Deus, lançava sobre a esfera divina uma aura de manifesta incompreensibilidade, deixando pouco ou nenhum espaço à discussão de noções abstractas ou universais. O domínio da razão, encontrar-se-ia deste modo limitado aos objectos individuais: doravante, o caracter enfático desta observação seria consagrado ao conhecimento directo dos detalhes, conferindo ao mundo óptico e visível um crescente valor intrínseco (Harbison, 1984, p. 599). No final da Idade Média, a dissemelhança básica entre o realismo e o nominalismo, será amplamente debatida e refinada. Mesmo depois da morte de Guilherme de Ockham (1285-1349), o nominalismo permanecerá em ascensão na Europa setentrional sob várias formas, não obstante o facto de o pensamento realista continuar a florescer em universidades como as de Colónia e Lovaina, formalizando um eixo activo entre a escola alemã e o centro da actividade pictórica

Neerlandesa[238]. Apesar do advento deste realismo moderado, cujo ênfase incidirá nos objectos em particular, esta diferença básica sobreviverá ao longo de todo o século XV, tornando-se concomitante, de facto, com o desenvolvimento da óptica pictórica flamenga. Será precisamente no contexto desta polemização filosófica ocorrida no Norte da Europa, que Harbison integra o mimetismo pictórico das obras de cariz religioso de Jan van Eyck e de Roger van der Weyden numa esfera filosófica realista, cujo referente, fundado intrinsecamente na percepção sensorial, assume uma paradoxal função simbólica conducente às grandes e supremas verdades universais[239]:

> That some of Van Eyck's work leans more toward the expression of Realist philosophy is perhaps best illustrated by the fact that his religious paintings support the notion that universal or symbolic ideas are necessary objects for the machinations of the human mind. Further, images of religious truth can be based in a complex rational fashion on sense perception. The value that the visible world possesses is for Van Eyck, as for Realist philosophy, found in its ability to remind one, even lead one, to ultimate universal truth" (Harbison, 1984, p. 599).

Segundo Harbinson, as distintas sensibilidades encontradas nas obras destes artistas, poderão, de facto, encontrar um paralelo com a diversidade de ideais filosóficos e teológicos coetâneos. Na sua óptica, será esta diversidade semântica a responsável pela invariável dificuldade com que os historiadores da arte ainda hoje classificam cronologicamente os artistas flamengos: se tardo-góticos; se já plenamente renascentistas; se nem uma coisa nem outra - dificuldade, de resto, que esta tese pretende desvelar e sanar (Harbison, 1984, p. 600). De facto, esta natureza supra-realista da pintura flamenga parece constituir "o" seu marco de singularidade, amplamente exemplificado através das encomiásticas descrições, que, conforme apurado, tanto Fazio como Ciríaco de Ancona manifestaram face ao reverbero especular que a *Maniera Fiamminga* evidenciava. O contraste entre esta inovadora *práxis* experimental e aquela manifestada ao longo dos três períodos distintos que caracterizam o lapso temporal decorrido entre a cientificação e a maneirização da pintura italiana, originam, de facto, uma problemática histórico-cronológica insanável[240].

---

[238] Não será despiciendo o facto de Nicolau de Cusa, depois de estudar Direito na Universidade de Pádua, ingressar, em 1426, precisamente na Universidade de Colónia, e ser convidado em 1426 e 1435 para leccionar na Universidade de Lovaina. Para além do mais, a sua filiação na escola do realismo Aristotélico, é claramente assumida na obra *Douta Ignorância:* "(…) os Peripatéticos dizem, com verdade, que os universais não são em acto fora das coisas (…) E não há nada daquilo que os Platónicos disseram acerca das imagens das formas (…)" (Cusa, 2003, pp. 89, 106 -107; Watanabe, 2011, pp. xiii - xiv).

[239] Observe-se, no entanto, que Harbison exclui desta esfera realista a obra de Robert Campin (1375-1444), defendendo que esta ainda se encontra claramente conotada com uma corrente nominalista: "Campin's work seems to limit what can be positively deduced about the divine sphere. Whether he consciously intended it or not, there is in his work very little about religious belief that can be demonstrated or proved (…) Campin's work can be related to Nominalist thinking" (Harbison, 1984, p. 599).

[240] Existem, de facto, três momentos distintos nesta cientificação pictórica em Itália: um primário, contado até ao advento da teorização da óptica pictórica por Alberti em 1435; outro secundário, contado a partir da

Conforme já observado, existiu, de facto, uma introdução física de um *praxiema* inovador de raiz setentrional, cujo domínio terá sido amplamente ambicionado por diversas escolas e pintores rivais. No entanto, será de esperar que em paralelo com essa introdução, tenha sido induzido também um novo *filosofema*, cuja notoriedade se encontra plasmada no tratado Albertiano, e cujo objectivo, longe de se constituir enquanto manual oficinal, pretendeu de facto, introduzir uma nova dimensão filosófica à arte. Parece existir deste modo, uma raiz prévia nesse inovador filosofema observacional realista, que, tendo transitado da esfera teórico-experimental flamenga para o tratado Albertiano, veio transformar em profundidade variável o paradigma da arte europeia nos séculos XV e XVI. A natureza do realismo óptico, pictórico e teórico da escola italiana, advirá, de facto, da confluência de múltiplas correntes oriundas do Norte da Europa, correntes essas, cuja distinta, mas complementar natureza epistémica, operativa, estilística e filosófica, terão sido as principais responsáveis pela consolidação da *Scientia Pictórica*. Esta contaminação, terá sido promovida por agentes transmissores, cuja notável ubiquidade os terá colocado na charneira desses dois mundos aparentemente desconexos e incompatíveis. Dentro desta lógica, existe, de facto, apenas um vulto capaz de interligar os principais intervenientes dessa revolução epistémica que transformou a arte do *Quattrocento*. Com efeito, as relações de proximidade entre Nicolau de Cusa e o Cardeal Albergati, e deste último com Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e Leon Battista Alberti, abrem, de facto, todo um campo de investigação cuja novidade se afigura amplamente promissora. De facto, o pensamento de Cusa em torno dos problemas da criação, da mimésis e da percepção visual, assim como, a utilização de metáforas intrinsecamente associadas à arte, à ciência óptica e à matemática, fazem dele uma personalidade incontornável. Nicolau de Cusa parece assim antecipar e/ou comungar seminalmente desse paradigma comum, que na idade moderna, irá amalgamar arte, ciência e filosofia numa demanda epistémica comum (Kuzmina, 2010, p. 37).

teorização até à sua aplicação efectiva enquanto *práxis* experimental por Antonello, Bellini e Leonardo a partir da década de setenta; e um terciário, decorrendo desde a década de setenta até à falência dos pressupostos científicos da arte. Este terceiro período, remete para uma janela cronológica de cerca de quarenta anos, estabelecendo uma fronteira terminal da pintura cientificada entre finais da primeira década e o início da segunda do século XVI, data em que efectivamente, as primeiras manifestações maneiristas começaram a avolumar-se.

4.2. Nicolau de Cusa: um filósofo entre o atavismo e a modernidade

> A Itália daquela época não possuía um representante verdadeiramente exponencial no campo da matemática e também nenhum pensador que pudesse ser comparado a Nicolau de Cusa em termos de originalidade e profundidade na proposição de problemas (Cassirer, 2001, p. 100).

Não obstante o facto da análise problemático-filosófica da obra de Nicolau de Cusa não se configurar prioritária, existem, porém, alguns aspectos histórico-críticos, que não poderão ser ignorados. De facto, o escrutínio dos aspectos mais significativos do seu pensamento, assim como, do contacto que estabeleceu com os principais protagonistas e agentes da *Scientia Pictórica*, revela a extrema preponderância do seu papel nesta problemática, senão observe-se: primeiramente, através da relação epistémica que o Cardeal Alemão estabeleceu entre a actividade experimental e a génese do conhecimento; em segundo, na elevação epistemológica e estatutária com que promoveu os artífices; em terceiro, mediante as relações directas ou indirectas que o ligam a alguns vultos de particular relevância para a presente tese, caso de Jan van Eyck, de Roger van der Weyden, do Cardeal Albergati e do próprio Leon Battista Alberti; em quarto, através das concepções teóricas em torno da óptica, da óptica pictórica, da geometria simbólica e da doutrina da *Vivo Imago* que estabeleceu, tanto na obra *De Visione Dei*, como em *De Beryllo*; em quinto, mediante as elucubrações matemático-geométricas que estabeleceu em torno da noção de infinito e subsequente relação com o *Quantum Continuum* Albertiano, tanto na *Douta Ignorância*, como em inúmeros escritos científicos[241]; em sexto, através da influência conceptual que a sua *Figura P* terá exercido em Leonardo[242]; em sétimo, mediante a relação que o liga ao gravador Michael Wolgemut (1434 – 1519), mestre de Albrecht Dürer; e em oitavo e último lugar, pelo facto de configurar o arquétipo do viageiro por excelência, que através das suas deambulações e contactos, pôde estabelecer uma verdadeira rede de contactos por toda a Europa, unindo o norte, o centro e o sul, num propósito conceptual e filosófico comum [**Fig. 275**]. Todas estas relações,

[241] Caso especifico das suas obras matemáticas: *De geometricis transmutationibus* [1450]; *De arithmeticis complementis* [1450]; *De quadratura circuli* [1450-52]; *De mathematicis complementis* [1453]; *Caesarea quadratura circuli* [1457]; *e De mathematica perfectione* [1458]. De referir ainda a obra *De staticis experimentis* [1450], onde Cusa propõe que o mundo infinito apenas poderá ser conhecido através da regra, ou seja, contado, pesado e medido. Esta dimensão configura uma progressão conducente, não apenas a uma matematização do quotidiano, mas em direcção à genuína *Mathesis Universalis* que o advento perspéctico inaugura. Arianne Conty por seu lado, ressalva a analogia entre o *Quatum Continuum* Albertiano e a *Visão de Deus* Cusaniana, enquanto ponto cêntrico e convergente (Cusa, 1964, p. 25; Conty, 2012, p. 464).

[242] *Vide* a este respeito, (Cuozzo, Representar o Invisível Nicolau de Cusa e a Arte do Tempo, 2018, pp. 165-175).

não respondem, porém, a uma questão fundamental: em nenhum momento se consegue discernir qual a natureza concreta das suas relações, i.e., se Cusa terá sido um influenciador activo das dinâmicas imagéticas que se afirmaram no *Quattrocento,* ou se pelo contrário, configura apenas um intérprete atento da arte do seu tempo. Seja qual for a resposta a esta questão, o resultado será sempre relevante para esta tese, pois atesta o carácter singular da pintura enquanto actividade operativa - validada intelectualmente por uma das mais proeminentes personalidades do *Quattrocento*. Face a este significativo enquadramento de Nicolau de Cusa no desenvolvimento da pintura cientificada nos séculos XV e XVI, avolumam-se, porém, sérias dúvidas em torno das razões da sua aparente obliteração historicista. Efectivamente, serão escassas, para não dizer totalmente omissas, as referências de uma recente historiografia da arte em torno destas manifestas relações entre a sua obra filosófica e a obra de alguns dos principais artistas do *Quattrocento*. Em boa verdade, ainda que essas ligações sejam hoje evidentes, é certo que o seu discurso não terá circulado profusamente, nem mesmo no decurso da sua vida. Esta estranha e perene desmemória em torno de um vulto, amiúde, considerado como o maior filósofo do século XV (Long P. O., 2011, p. 104), parece advir de três razões primaciais, cuja acção, directa ou indirecta, será responsável por este aparente retraimento historicista.

A primeira dessas razões, advirá do facto de a divulgação da sua obra se ter mantido restrita a círculos muito limitados. Este aspecto enquadra-o no restrito lote de pensadores, que, não obstante serem pouco conhecidos no seu próprio tempo, terão sido responsáveis pela indução de profundas influências e transformações na história intelectual póstera. Esta percepção será defendida por Georges Friedmann, para quem o impacto das novas correntes espirituais e intelectuais, manifestam-se sempre mais eficiente quando dirigidas a pequenos núcleos de indivíduos e/ou personalidades específicas, do que ao invés de grandes multidões (Moore, 2013, pp. 10, 11). Todas as evidências históricas indicam, que na realidade, será este o caso de Nicolau de Cusa, pois, não obstante as ligações directas ou indirectas que o ligam a artistas seus contemporâneos como Jan van Eyck, Roger van der Weyden e Alberti serem importantes, as linhas dessa mesma correlação configuram uma teia de difícil destrinça. Este facto poderá indiciar, na verdade, que a recepção do seu pensamento terá decorrido num restrito círculo de divulgação e/ou interacção compatível

com as já referidas redes de *amicizia*[243]. A segunda razão para o retraimento historicista em torno da figura do Cardeal, prende-se com o aspecto pouco preciso das marcas do seu pensamento na estrutura mental da idade moderna, resultado em parte da sua situação epocal, i.e., do papel de mediação que Cusa terá desempenhado entre um ainda atávico misticismo medieval e uma plena modernidade cognitiva. Com efeito, se por um lado, o humanismo e o pensamento científico que traduziu nos seus escritos, ajudam a integrá-lo nos futuros debates acerca da origem da modernidade, o enquadramento substancialmente filosófico do seu pensamento, afasta-o ainda de uma íntegra novidade (Moore, 2013, pp. 12, 13). Este aspecto circunstancial do pensamento Cusaniano encontra-se particularmente sublinhado por Ernst Zinner. Zinner chama especial atenção para o facto de, não obstante Cusa ter adquirido em 1444 inúmeros instrumentos de observação e diversas obras dedicadas à astronomia, a natureza da descrição que faz da mecânica celeste na obra *Douta Ignorância* ser inteiramente filosófica, algo que na óptica de Zinner, posiciona o seu pensamento em pressupostos algo medievos. De facto, a natureza destas considerações, tributárias de uma formulação inteiramente metafísica, logo, distantes de uma observação directa e experimental, configuram o modelo empregue também no seu ensaio em torno da quadratura do círculo, e cuja polémica envolverá, tanto Toscanelli, como Regiomontanus (Zinner, 1990, p. 76). A sua situação epocal de charneira, não obstante o facto de lhe toldar, em parte, a percepção da modernidade emergente, confere-lhe um claro estatuto de veículo entre duas realidades cognoscentes complementares. Esta percepção subjaz das conclusões que João Maria André estabelece precisamente em torno desta problemática. Com efeito, André destaca os múltiplos sentidos que as fontes que o precederam nessa busca da verdade, assimiladas e apropriadas pelo seu pensamento, assumirão no seu discurso, que apesar de se encontrar radicado no passado, saberá projectar-se no futuro com inegável novidade e originalidade. Esta causalidade

[243] Veja-se a título de exemplo, o relato que Pamela Long faz do encontro fortuito entre Nicolau de Cusa e o autor de um dos primeiros tratados manuscritos sobre construção naval, Michael of Rhodes (ca. 1380 – 1445). Rhodes, marinheiro com estreitas ligações ao arsenal e estaleiro de Veneza, terá composto esta obra por volta do ano de 1430, reforçando a ideia de que na década de trinta, a contaminação entre praticantes, artífices e eruditos, estaria já em plena assunção. Com efeito, a diversidade do seu tratado, dedicado à construção de navios e navegação, mas contendo mais de 180 páginas dedicadas exclusivamente à matemática, demonstra a clara consonância com o binómio Vitruviano *Fabrica* e *Ratiocinatio*. Cusa e Rhodes farão parte da embaixada enviada em 1437 a Constantinopla com o objectivo de transportar o Imperador Bizantino João VIII Paleólogo ao concílio de Ferrara-Florença. Long realça o facto de, apesar de viajarem no mesmo navio e de não existirem indícios documentais de um contacto directo, Rhodes poder ter servido de modelo para o *Idiota* enquanto alguém que desprezava profundamente as formas de conhecimento tradicionais e valorizava sobretudo a sabedoria das ruas, dos mercados e dos estaleiros. *Vide* a este respeito, (Long P. O., 2011, pp. 101 - 105).

contribuirá para o posicionar, de facto, no limiar de duas épocas aparentemente antagónicas: ou emerso ainda numa medievalidade opressiva, ou prefigurando já o "primeiro dos modernos" (André, 1997, pp. 39, 45). Também Eusebio Colomer caracterizará esta ambivalência cronológica nos seguintes termos: "Pertencerá Nicolau de Cusa à Idade Média ou ao Proto-Renascimento? Na sua figura multiforme encontramos traços de ambas as épocas" (Cusa, 1964, p. 6). Com efeito, este aparente paradoxo parece remeter Cusa para o mesmo hiato de transitoriedade a que Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, entre tantos outros, terão sido submetidos. Este fenómeno será responsável pela sua oclusão numa espécie de "historiografia do intervalo" de contornos Warburghianos, período de transição anfibológica, cuja indefinição, desvirtua o enquadramento ontológico e epistémico das suas obras[244]. Para além do mais, este facto parece ocultar um processo de oclusão historicista em tudo similar àquele que condenou Jan Van Eyck a uma relativa obscuridade a partir do século XVI. De facto, se o mestre flamengo surge, conforme observado, completamente obliterado na sua verdadeira dimensão epistémica tanto nas *Vite* Vasarianas, como no subsequente *Schilder-Boeck* de Karel van Mander - também a genuína dimensão filosófica da obra de Nicolau de Cusa, e sobretudo a sua influência, parece ter sido velada por inúmeros e ilustres humanistas italianos. A terceira e última razão, prende-se uma vez mais com o efeito erosivo que a obra *O Renascimento Italiano* de Jacob Burckhardt terá acarretado para uma correcta recepção histórica do *Quattrocento* europeu, obliterando integralmente o pensamento de Nicolau de Cusa. Com efeito, para além do facto de ignorar o papel adventício da ciência na sua proeminente "história cultural", Burckhardt recorre ao mesmo *argumentum ad nauseam*, para ilustrar de forma cabal a autossuficiência italiana na génese do pensamento moderno: "(…) pelo final do século XV, a Itália que possuía Paulo Toscanelli, Luca Pacioli e Leonardo de Vinci ocupava o primeiro lugar entre os povos da Europa nas matemáticas e nas ciências naturais e os sábios de todos os países, mesmo Regiomontanus e Copérnico, proclamavam-se seus discípulos" (Burckhardt, 1973, p. 224). Não obstante revelar-se um truísmo, evidencia-se em Burckhardt uma total ausência de rigor histórico, assim como, uma sempiterna e obsessiva filiação classicista na génese da sua história cultural. O processo catalisador de todas as formas de cultura que Burckhardt confere exclusivamente

[244] Não serão efectivamente caso singular. No panorama interno, e exceptuando o caso dos "Primitivos Portugueses" analisados adiante, também figuras como Garcia de Resende parecem sujeitas à mesma condição anfibológica. *Vide* página 438.

a Itália, deforma flagrantemente a verdade histórica, deturpando não apenas a origem exógena de alguns desses epistemas, mas inclusive, alterando a linha cronológica dos seus principais intervenientes. De facto, Burckhardt ignora reiteradamente inúmeros aspectos de variável gravidade, senão observe-se: primeiramente, posterga a dimensão intelectual de Nicolau de Cusa e a proeminência adventícia do seu pensamento na idade moderna; em segundo, ignora a recíproca notoriedade intelectual que tanto Cusa como Toscanelli gozavam na Universidade de Pádua; em terceiro, parece desconhecer a disputa que opôs Nicolau de Cusa a Regiomontanus em torno da quadratura do círculo, facto que o situa claramente no centro das grandes controvérsias matemáticas do seu tempo; e por último, ignora o diferencial geracional entre Toscanelli, Regiomontanus, Pacioli e Leonardo. Esta evidente deturpação factual, terá assim contribuído para um eficaz retraimento historicista, cuja acção, responsável por uma notória menorização da influência do pensamento Cusaniano na idade moderna, só começou a ser combatida já em pleno século XX. De facto, aquando do congresso de Bressanone realizado em 1964 por ocasião do V centenário da morte do Cardeal, Hans-Georg Gadamer assumiria uma verdade insofismável: "Nicolau de Cusa é uma descoberta tardia da nossa consciência histórica" (André, 1997, p. 22). Esta redescoberta viria a ser alavancada posteriormente através dos subsídios de Ernst Cassirer e de Joachim Ritter, responsáveis pela revisão do estatuto de Nicolau de Cusa, não apenas enquanto devedor da cultura italiana, mas sobretudo, enquanto influenciador da vida intelectual italiana do *Quattrocento.* No entanto, conquanto a validade destas propostas, a sua concertação não será *facilita*da pelas dúvidas suscitadas, tanto pela natureza intrínseca dessa influência, como sobretudo, pela indefinição dos círculos onde a mesma terá sido exercida. De facto, o desencontro entre o pensamento filosófico Cusaniano e o platonismo italiano do *Quattrocento*, assim como, a existência de raras referências póstumas à sua obra, obrigam a uma reflexão em torno dessas óbvias dissidências. Estas parecem ocultar, de resto, uma estrutura de pensamento autónoma e exógena ao padrão filosófico e estético de matriz florentina, que poderá em parte justificar a filiação do Cardeal Alemão por uma linguagem de cariz internacional compatível com a sua experienciação imagética setentrional e subsequente confrontação com os estilemas meridionais. Na verdade, se existe por um lado um dissenso formal entre o pensamento de Cusa e o de Ficino e Pico della Mirandola, genuínas "águias" do humanismo platónico italiano; e por outro, um aberto antagonismo entre a *persona* do *Idiota* e os seus interlocutores, ou seja, o filósofo escolástico e o orador humanista, será legitimo duvidar da sua filiação a essa matriz cultural (André, 1997, pp. 22 - 25). O seu

alcance será de uma outra natureza e amplitude, configurando uma dimensão muito mais consentânea com a génese da revolução científica e subsequentes transformações culturais, do que propriamente com uma filiação humanista[245]. De facto, as escassas menções à dimensão revolucionária que a sua obra filosófica encerra, distarão cerca de século e meio da edição da *Douta Ignorância*, data em que Giordano Bruno, apelidando-o de "divino Cusano", o efectiva, juntamente com Copérnico, como um dos seus mestres e libertadores espirituais (André, 1997, p. 25). Este longo período de aparente ausência do nome de Nicolau de Cusa, tanto na obra de Pomponazzi e demais pensadores da escola de Pádua, como nos pósteros círculos Platónicos frequentados por Marsílio Ficino (1433 – 1499) e Pico della Mirandola na *Villa Medicea* de Careggi, em Florença, constitui para Cassirer um enigma insondável[246]. Este fenómeno, quando integrado no extenso programa de reescrita histórica que os propósitos *campanilistas* Vasarianos promoveram no século XVI, e de resto, profusamente denunciados nesta tese, sugerem uma lógica similar, e justificam em parte, a fractalidade da percepção desse período histórico[247]. Substitua-se a dimensão filosófica pela artística, e a critica aberta de Cassirer a uma obsessiva filiação autóctone de todos os fenómenos culturais italianos seria igualmente válida. De facto, reconhece-se aqui uma tendência em tudo similar ao legado Burckhardtiano, onde o obsessivo *topos* de uma espécie de ilustração por osmose mediante o contacto com a antiguidade clássica, parece repetir-se. Aparentemente, e à semelhança da arte, também a filosofia parece enfermar desse mesmo *páthos*. Uma das primeiras excepções a este padrão no panorama historiográfico italiano, surgirá apenas em 1885, quando, segundo Cassirer, na obra *Il Risorgimento Filosofico nel Quattrocento*,

[245] No que respeita ao papel de Nicolau de Cusa na história da ciência, João Maria André destaca a ambivalência de opiniões: se por um lado, pensadores como Karl Jaspers não lhe conferem nenhum protagonismo na sua génese, outros existem, caso de Fritz Nagel, que estabelecem uma relação directa entre o seu pensamento e obra, e os fundamentos estruturais da ciência moderna (André, 1997, pp. 28 - 29).

[246] Cassirer realça o facto de, não obstante distar apenas uma geração entre a *Opera Omnia* de Cusa e a obra de Ficino e de Pico, o nome deste não se encontrar citado, de todo, em nenhum dos escritos de Pico della Mirandola e surgir referido uma única vez numa das cartas de Marsílio Ficino. Ficino alude a "certas especulações" de sua autoria, nomeando-o de forma bizarra como *Nicolai Caisil Cardinalis* (Cassirer, 2001, pp. 80, 101). A respeito da recepção da obra de Nicolau de Cusa entre os séculos XV e XX *vide* de João Maria André, *Sentido, simbolismo e interpretação no discurso filosófico de Nicolau de Cusa* (André, 1997, pp. 19-44).

[247] Cassirer é claro na denuncia que pronuncia a este respeito: "Todos os fios que se tentam juntar nesse contexto ameaçam romper-se: a mera observação dos factos parece excluir, de antemão, qualquer tentativa "construtiva" de estabelecer uma relação entre o sistema de Nicolau de Cusa e os ensinamentos básicos da filosofia italiana do séc. XV. De facto, a grande maioria dos historiadores da filosofia, principalmente italianos, chegaram a esta conclusão (…) Para os que compartilham desse sentimento, o mundo das ideias do Renascimento, assim como todo o universo cultural renascentista, teria brotado de seu próprio solo materno, deveria ser reconhecido como uma criação autóctone do espírito italiano" (Cassirer, 2001, pp. 80 - 81).

Francesco Fiorentino (Fiorentino, 1885), reconhecerá finalmente que um determinado "orgulho nacional", havia cerceado a história de uma parte considerável da sua estrutura ontológica[248]. Este lamento de Fiorentino, afigura-se de todo equivalente à proposição assertiva com que Warburg, Panofsky e Gombrich terão abordado o fenómeno análogo no campo da história da arte, i.e., uma enxertia de um tronco flamengo na frondosa árvore da arte italiana. Com efeito, ao invocar as já aludidas palavras de Warburg: "*it has been supposed that Italy was the giver and not the receiver: wrongly so, in the speaker's opinion*"; de Panofsky: *"(...) the Italian Quattrocento itself was deeply impressed with the distinctive qualities of Early Flemish painting"*; ou ainda as de Gombrich: "*Sin embargo, no fue en Italia donde se dieron los primeiros pasos en la representación de la textura superficial (...) la teoría óptica, la reacción de la luz ante superficies distintas, fue investigado por primera vez en la época moderna por pintores al norte de los Alpes*" - cedo se compreende que o fenómeno de oclusão histórica denotado por Cassirer na filosofia do *Quattrocento*, para além de emular o fenómeno pictórico, será transversal a todas as outras formas de cultura da idade moderna (Warburg, 1999, p. 275; Panofsky, 1971a, p. 1; Gombrich E. H., 1985a, p. 52). Note-se, porém, que se por um lado a história da filosofia italiana soube ou quis corrigir esse lapso *campanilista* ainda no século XIX; já no que concerne à história da arte, a situação mantém-se ainda inextricavelmente apegada às seminais formulações com que a dupla Vasari-Burckhardt minou o campo historiográfico. Parece de todo evidente, que se a dimensão epistemológica de Nicolau de Cusa, enquanto reformador dos fundamentos teológico-filosóficos do *Quattrocento*, foi obliterada historicamente até às cercanias do século XX - áreas análogas e de maior visibilidade na história da cultura ocidental, como a arte, terão sofrido uma erosão ainda mais acentuada e perene. Aliás, a natureza dessa mesma erosão, afigurar-se-á claramente suspicaz, se se invocar as documentadas relações intrínsecas entre Nicolau de Cusa, Jan van Eyck, Roger van der Weyden e Leon Battista Alberti - arco que consolida consideravelmente a presente tese.

[248] "Seria um engano acreditar (…) que o nosso Renascimento significa um mero retorno ao ideário da Antiguidade, pois à parte o facto de que a história jamais se repete, um novo rebento foi enxertado então ao antigo tronco greco-latino: o pensamento alemão" (Fiorentino apud, Cassirer, 2001, p. 81).

4.2.1. Entre a experimentação e a arte do seu tempo

Têm emergido recentemente algumas novidades que revertem este nefasto panorama de oclusão historicista a que Nicolau de Cusa foi submetido, mas que fundamentalmente, permitem estabelecer algumas profícuas relações entre a sua obra e alguns dos principais desenvolvimentos da arte do *Quattrocento*. Com efeito, inúmeros indícios revelam, por um lado, que Alberti terá constituído um profícuo ponto de partida para o pensamento Cusaniano, por outro, que alguns dos seus pensamentos terão influenciado posteriormente alguns aspectos da tratadística de Leonardo. De facto, e conforme se observará, Leon Battista Alberti poderá ter constituído uma fonte substancial de grande parte do campo de especulação filosófica do Cardeal: seja nas suas derivas matemáticas em torno dos *Ludi Mathematici* e do espaço pictórico; seja nas considerações que tece em torno da óptica e da doutrina da *Vivo Imago* na sua *Visão de Deus*. Mais, esta relação com Leon Battista Alberti revela, de facto, uma reciprocidade que se manifesta particularmente numa obra do Cardeal Alemão escrita em 1450, e que surge como defesa de uma genuína epistemologia artesanal - os três diálogos *De Sapientia*, *De Mente* e *De Staticis Experimentis*. As personagens principais destes diálogos são o Orador e o Leigo (*Idiota*), a quem se reúne, no terceiro livro, o Filósofo. Enquanto o Orador é apresentado como um erudito dependente da sapiência alheia, i.e., do conhecimento transmitido de forma indirecta através dos livros e das autoridades intelectuais, já o Leigo representa o homem comum, capaz de contrapor à doutrina escolástica e eclesiástica, uma via de experimentação operativa. Com a progressão do diálogo, a hostilidade inicial entre os dois dará lugar a um reposicionamento humilde por parte do Orador, que progride lentamente em direcção à concepção intelectual proposta pelo *Idiota* (Estrada, 2008, p. 135). Esta concertação entre o erudito e o artífice, parece, de facto, invocar a estrutura epistémica do *De Pictura* Albertiano, que conforme observado, para além de harmonizar os princípios Vitruvianos entre *Fabrica* e *Ratiocinatio*, soube conjugar a tradição clássica da *Philologia* com os fundamentos multidisciplinares da *Philotechnia*. Com efeito, no último livro *De Staticis Experimentis*, Cusa descreve precisamente um procedimento cognoscente proposto pelo *Idiota* enquanto via de conhecimento da natureza segundo as leis e os princípios de Arquimedes, ou seja, a pesagem exaustiva tanto de corpos como de processos, prefigurando um genuíno exemplo de uma proto-cientificidade emergente. De resto, todo o conjunto dos *Idiotae Libri* partem, de facto, do elencar de um conjunto de operações classificadas enquanto coadjuvantes das acções cognitivas humanas: contar;

medir; e pesar (Estrada, 2008, p. 137). Esta racionalização matemática do real, para além de sugerir um universo prógono à *Mathesis Universalis*, constituiu-se como eco do *Quantum Continuum* Albertiano, genuíno espaço Cartesiano da medida e da contabilização do real.

A relevância e consequência deste pensamento na estrutura ontológica do *Quattrocento*, não será certamente despicienda. De facto, as considerações de Regiomontanus acerca daqueles que, com inegável indolência, consideravam como divina e imutável toda a informação presente nos livros, espelha na realidade, a alteração de paradigma epistémico a que esta obra dá voz, particularmente através da critica acérrima que estabelece em torno da produção de conhecimento sem o auxilio da experiência[249]. Esta alteração arquetípica advirá fundamentalmente de uma reflexão profunda de todo o *corpus* filosófico prévio, que nesse profícuo século XV, irá sofrer uma profunda transformação. Com efeito, tanto a tradução como a revisão crítica das fontes, desvelariam parcelarmente a verdadeira "face" da doutrina Platónica e Aristotélica, contribuindo desse modo para uma tão desejada erosão do edifício que a escolástica havia erigido. De facto, toda a filosofia do *Quattrocento*, encontrar-se-á cerceada por duas fronteiras beligerantes: uma conducente a um renovado espírito cientificista; outra, de cariz reaccionário, forçando um eterno retorno à raiz retrógrada da escolástica. Cassirer reforça a ideia, de que o cientificismo crescente que no século XV se foi impondo nos diversos meios já analisados, terá sido tributário fundamentalmente de um pensamento exógeno aos círculos Platónicos florentinos. Deste modo, a ideia tradicional de uma filiação natural entre o pensamento científico e o Platonismo, fundamento Leibniziano de um ideário *perennis quaedam filosofia* [certa filosofia perene], constituiu antes, na realidade florentina, um postulado de uma *pia quaedam filosofia* [certa filosofia piedosa]. É precisamente este o reflexo que surge numa das cartas de Ficino, ou seja, uma doutrina medieva e escolástica, fundeada exclusivamente sobre a crença e a fé, *ego certe malo divine credere, quam humane scire* [eu certamente prefiro crer divinamente do que saber humanamente] (Cassirer, 2001, pp. 103 - 104). No final do caminho epistémico proposto por Pico e Ficino, encontrava-se muito mais uma revelação axiológica, i.e., uma revelação moralista de sentido místico e histórico, do que os fundamentos de uma genuína percepção ontológica. Esta percepção parece efectivar-se através da total submissão dos círculos Platónicos a uma entidade apostolar como Savonarola, entidade esta, que

[249] *Vide* página 115.

segundo Cassirer pairava já sobre o espírito da academia, não obstante o notório culto da arte e do belo que aí existiria[250] (Cassirer, 2001, p. 105). Cassirer, denota em todos estes indícios uma realidade insofismável - a de que alguns ventos de mudança que implementaram conceptualmente uma nova estrutura intelectual baseada exclusivamente na experiência, serão tributários exclusivos da obra de Nicolau de Cusa, distintos, portanto, dos fundamentos Platónicos florentinos. Deste modo, à excepção de uma fundamentação puramente estética, nenhum dos valores edificantes da *Scientia Pictórica* seriam tributários de quaisquer princípios Platónicos ou classicistas, antes, de um pensamento filosófico de vanguarda de raiz setentrional. Nicolau de Cusa afigura-se assim, como uma figura cuja transversalidade alcança múltiplas dimensões habitualmente aferidas como um fenómeno exclusivamente italiano.

Recorde-se uma vez mais, o primeiro aspecto elencado no capítulo antecedente, ou seja, a relevância da experimentação processual e da práxis na obra de Nicolau de Cusa. Com efeito, a ênfase com que Cusa irá abordar as contaminações entre a teoria, a *práxis* experimental e a filosofia, justificariam largamente a sua filiação com a vanguarda que alavancou a ascensão dos artesãos à categoria de *Doctus Artifex*. Que outro significado se poderá retirar da presença dos inúmeros artesãos que povoam a sua obra, caso do já referido talhador de colheres do *De Idiota*, mas igualmente do soprador de vidro no *Cribratio Alkorani*, ou das inúmeras referências aos escultores na *Douta Ignorância*[251] - senão a de uma alusão directa a esta paradigmática reversão estatutária? Com efeito, a relação intrínseca que Cusa estabelece entre a natureza cognoscente e as operações experimentais, invoca de forma eloquente os pressupostos já analisados no segundo capítulo: "Portanto no assoprar do vidraceiro vejo a presença da **natureza intelectiva**, ou seja, **o intelecto**, a sua **palavra** e o espírito. **Sem a presença de tais elementos o sopro mesmo não introduziria jamais a forma do vaso**. E, todavia, o intelecto, o seu verbo e o espírito de ambos não se destacam pelo vidraceiro pelo facto de traduzir-se sensivelmente no soprar" (Nicolau de Cusa *apud* Cuozzo, 2018, p. 18, grifo nosso). A

[250] Como fundamento desta prévia propensão moralista, Cassirer relata o processo sofrido por Ficino, que acometido por uma doença súbita aos 44 anos, teria renegado a filosofia pagã em detrimento de uma filiação exclusiva na religião e na propagação da fé. No mesmo sentido, também em Pico della Mirandola parecem manifestar-se algumas tendências ascéticas e de total submissão aos apelos de Savonarola, denunciando um retorno ao dogma religioso e a "formas da vida cristã medieval". *Vide* a este respeito (Cassirer, 2001, pp. 105-106).

[251] "Consideram, pois, os sábios que, tal como um artista quer esculpir uma estátua na pedra, tendo em si a forma da estátua como ideia, e realiza, com os instrumentos que movimenta, a própria forma da estátua como figura da ideia e imagem dela, de modo idêntico julgavam que a mente ou alma do mundo traz em si os exemplares das coisas e os explica na matéria pelo movimento" (Cusa, 2003, pp. 108 - 109)

mecanicidade do trabalho do vidraceiro, até aí votada a uma mediocridade cognoscente, assume agora uma súbita relevância epistémica. Por detrás do sopro e das mãos que enformam a obra, encontra-se um intelecto activo e crítico, matriz indissociável da acção e da linguagem. Uma vez mais, revela-se o signo Vitruviano patente na fórmula epistémica da harmonização entre *Fabrica* e *Ratiocinatio*[252].

Na verdade, a relação entre o Cardeal Alemão e a matriz renovadora que o pensamento Vitruviano instituiu nos começos do século XV, é relativamente fácil de estabelecer. De facto, a presença de Nicolau de Cusa entre 1417 e 1423 na Universidade de Pádua, posiciona-o precisamente no âmago espácio-temporal do primeiro renascimento italiano e da revolução Vitruviana, cujo limiar cronológico se situa precisamente no ano da sua redescoberta em 1416 (André, 1997, p. 678). Esta dimensão operativa do seu discurso, contaminado pela intrínseca filiação que o Cardeal devotará ao mundo artístico, tornar-se-á claramente notória no diálogo do *Idiota de mente*, obra escrita em 1450, e onde o artesão entabula um profícuo diálogo com o "Filósofo" e com o "Orador":

> IDIOTA: Dedico-me com prazer a estes exercícios que alimentam substancialmente o corpo e a mente. Penso que se esse, que trazes até mim, é um filósofo, não me desprezará por me dedicar à arte das colheres.
> FILÓSOFO: Bem dito. Lê-se que também Platão, em certos momentos, se dedicava à pintura, o que, pode pensar-se, jamais teria feito se isso fosse contrário à especulação.
> ORADOR: Por isso, talvez Platão tivesse familiaridade com os exemplos tirados da arte da pintura, graças aos quais tornou fáceis grandes coisas.
> IDIOTA: Servindo-me desta minha arte, investigo, com símbolos, aquilo que me interessa, alimento a mente, faço colheres e restauro o corpo. Por isso, obtenho todas as coisas que me são suficientemente necessárias (Nicolau de Cusa apud André, 1997, p. 681).

Este posicionamento de Cusa, claramente cúmplice para com a operatividade artística, constitui, na óptica de João Maria André, uma óbvia filiação do pensamento Cusaniano com uma matriz Platónica, onde arte e símbolo se encontram assumidamente integrados

[252] Não deixam de ser notáveis as semelhanças entre a dialéctica Cusaniana e a Vitruviana, caso da escolha de um vulgar fabricante de colheres ou de um vidraceiro enquanto intérpretes dialógicos do seu pensamento, assim como, dos diversos *ludi* que proporá, de resto, à semelhança de Alberti e Leonardo. Com efeito, também Vitrúvio utilizará modelos lúdicos de exemplificação teórica, empregando para tal, princípios operativos extraídos de diversos *mesteres* enquanto espaço de especulação intelectual. Veja-se a exemplo, a utilização de uma vulgar roda de oleiro, para exemplificar os movimentos celestes: "Assim, por exemplo, se numa roda usada pelos oleiros forem postas sete formigas e sobre ela escavarmos outros tantos sulcos concêntricos aumentando do centro para a extremidade da roda, nos quais as formigas sejam obrigadas a dar a volta, se fizermos girar a roda para o lado oposto, forçosamente, e apesar disso, elas seguirão os seus caminhos em sentido contrário ao do movimento da roda e a que se encontrar mais próxima do centro progredirá mais rapidamente, enquanto que aquela que percorre o circulo extremo, mesmo que se desloque com a mesma velocidade, devido à amplitude da circunferência concluirá o seu curso muito mais tarde. De modo semelhante, esforçando-se os astros por avançar contra o movimento do Universo, conseguem completar a sua trajectória, seguindo as respectivas órbitas, obrigando-os, todavia, o turbilhão do céu a retrocessos, por causa da duração do contínuo movimento em círculo" (Vitrúvio, 2006, p. 335).

enquanto veículo de especulação filosófica, matriz essa, recorde-se, inteiramente realista (André, 1997, p. 681). O artesão, servindo-se da duplicidade que a arte simultaneamente simboliza, tanto na sua dimensão operativa como cognoscente, investiga, reproduz ou experiencia o mundo através de símbolos, dando origem deste modo, a novas formas de conhecimento[253].

Note-se, porém, que o alcance especulativo de Cusa, fortemente ancorado sob expressões como: *experimentalis práxis; symbolice investigare; aenigmatica scientia*; reafirma não apenas a já aludida interdependência epistémica entre arte e filosofia, como integra, inclusive, o próprio Cardeal no cerne dessa mesma génese doutrinária (Cuozzo, 2018, p. 18; Harbison, 1984). Com efeito, Cuozzo estabelece um arco relacional entre a filosofia de Cusa e o ênfase com que Leonardo, cerca de três décadas mais tarde, irá configurar o seu entendimento entre a obra, seja de carácter artístico, experimental ou tecnológico, e a mão que a enforma enquanto processo formativo e objectificante (Cuozzo, 2018, p. 18). Esta dimensão comum entre a doutrina Cusaniana e a transversalidade epistémica de Leonardo, será igualmente apontada por Cassirer, para quem a luta constante do artista contra a autoridade e a tradição, o aproxima, de facto, de uma nova concepção de conhecimento, para o qual, ele próprio terá criado as primeiras premissas metodológicas. Efectivamente, a natureza do discurso Leonardiano, afigura-se inteiramente à erística com que o *Idiota* desmonta os argumentos dos seus eruditos e letrados interlocutores. Para Leonardo, os pensadores e intérpretes seminais do mundo, os "primitivos" segundo a sua própria designação, teriam empregue exclusivamente uma dimensão experimental na sua análise, ao passo que os seus sucessores, abandonando a natureza e a realidade, ter-se-ão tornado meros emuladores desses exórdios discursos, longe, portanto, da "lição" da natureza (Cassirer, 2001, p. 83). De facto, o discurso de Leonardo presente no *Codice Atlantico* (1492 – 1499), demonstra cabalmente essa mesma postura de desafio face à anterior dimensão escolástica do *Magister Dixit*, ecoando cabalmente o mesmo antagonismo ontológico do *Idiota*:

> Bien se que, por no ser yo literato, a algún fatuo le parecerá razonable condenarme, alegando que no soy hombre de letras. Gentes estultas! No saben éstos que yo podría responderles diciendo, como Mario a los patrícios romanos: «Los que se han ataviado com las fatigas ajenas, no me quieren conceder las mías». Dirán que, cariciendo yo de letras, no podré expressar com acierto aquello de lo que deseo tratar. No saben acaso que mis assuntos más han de ser tratados por la experiencia que por las palabras? **La experiencia fue maestra de**

[253] A dimensão cognitiva das operações afigura-se claramente no discurso Cusaniano: "Nesta natureza (a intelectual), Deus quis mostrar melhor as riquezas de sua glória: nós vemos de facto que o entendimento abraça e assimila todas as coisas e tira de si as artes assimiladoras como são a arte do ferreiro ou do pintor" (Cassirer, 2001, p. 98).

> **quienes bien escribieron**; y así, como maestra la tomo y a ella apelaré en toda ocasión (Vinci, 1986, p. 94, grifo nosso).

O discurso Cusaniano, proferido cerca de quatro décadas antes, parece conferir deste modo o germe fundacional de uma matriz libertária, de cuja acção, conforme analisado, dependerá, não apenas a fundação das futuras *Trading Zones*, fundamentais para a génese da revolução científica, mas sobretudo, para a instauração de uma inovadora filosofia observacional. Com efeito, nos três diálogos *De sapientia*, *De mente* e *De staticis experimentis*, será o *Idiota*, ou seja, o leigo artesão, distante, portanto, do modelar "homem de letras" – o mestre do orador e do filósofo e intérprete dialógico do pensamento de Nicolau de Cusa. Este posicionamento fica claramente estabelecido no *De sapientia*, a partir do momento em que o leigo entabula um violento diálogo com o orador no foro de Roma:

> IDIOTA: A opinião da autoridade conduz-te como o cavalo, livre da natureza, mas impedido com arte, ligado pelo cabresto por onde ele só come aquilo que lhe é fornecido. Teu entendimento pasta, amarrado à autoridade dos escritores, em um pasto alheio e não natural.
> ORADOR: Se o pasto da sabedoria não está nos livros de sábios, onde está ele então?
> IDIOTA: Eu não digo que não esteja lá, mas que lá não se encontra naturalmente. **Os que primeiro se puseram a escrever sobre a sabedoria** não receberam seu crescimento do pasto dos livros, **que não existiam ainda**, mas primeiro do **alimento natural** eles se faziam homens acabados e eles ultrapassaram de longe em sabedoria aqueles que criam crescer por meio de livros (…).
> ORADOR: Ouço-te, mas sendo tu um idiota pensas que tu sabes?
> IDIOTA: Aí está talvez a diferença entre mim e ti: crês-te sábio e como tu não o és, e disso te ensoberbas, quanto a mim, sei que sou idiota, portanto, mais humilde, e por isso, talvez, mostre-me mais sábio (Nicolau de Cusa, *Idiotae*, "De Sapientia*"*, Lib. I, fol. 137, *apud* Cassirer, 2001, p. 85, grifo nosso).

A paridade conceptual entre os dois discursos é mais do que evidente. Dir-se-ia que Leonardo segue uma matriz prévia, cuja origem remontará precisamente ao pensamento de Nicolau de Cusa. A designação que Leonardo dirige aos primeiros intérpretes da natureza, "primitivos", encontra-se cabalmente aferida pelo discurso do *Idiota*, que remete para um tempo anterior à forma escrita, ou seja, um período em que da fonte originária do conhecimento provinha ainda um "alimento original". Esta simultaneidade discursiva encontra o seu nexo na concepção teórica que ambos estabelecem da arte. Com efeito, Leonardo, à semelhança de Nicolau de Cusa, considera que a força criativa do artista não dependerá apenas da sua capacidade de engendrar uma "segunda natureza", mas sobretudo de a descobrir e demonstrar. Arte e ciência, encontram-se assim, em pé de igualdade no que concerne ao pensamento teórico e científico - a ciência como uma segunda criação feita com a mente - a pintura como uma segunda criação feita com a imaginação: "*la scienza è una seconda creazione fatta col discorso, la pittura à una seconda creazione fatta colla fantasia*" (Leonardo *apud* Cassirer, 2001, pp. 263, 266).

Esta concepção será substancialmente traduzida na procura incessante de uma *mimésis* absoluta, facto que culminará segundo Cassirer, na teoria científica da experiência e do conceito de "exactitude" com que mais tarde Galileu e Kepler irão enformar o pensamento moderno, estabelecendo um vínculo inabalável entre teoria da arte e teoria do conhecimento nas ciências exactas.

De facto, esta analogia amplia ainda mais o arco ascendente que une o pensamento Cusaniano ao de Leonardo, transpondo-o até à linha divisória onde a história da ciência inicia cabalmente o seu curso. Não obstante o claro ascendente do pensamento Cusaniano sobre a obra de Giordano Bruno, esse arco culminará fundamentalmente em Galileu, que no seu *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, infere um discurso, cuja semântica assume total paralelismo com as palavras do *Idiota*. Com efeito, Galileu parece, inclusive, conferir à força criadora da arte um claro ascendente e primazia face ao espírito científico, ou seja, uma primazia da práxis sobre a dedução lógica. Na sua óptica, tanto a produtividade, como a capacidade de conferir forma real ao reino visível que os artistas manifestavam, parecia afigurar-se infinitamente superior às dos teóricos:

> Quando passo em revista os muitos e maravilhosos descobrimentos da humanidade nas artes e nas ciências, e penso no meu próprio conhecimento, que não me faculta encontrar nada de novo, mas sim e tão-somente compreender o que já foi encontrado, sinto-me confuso por tanta estupefacção (…) Quando contemplo uma estátua magnífica, digo a mim mesmo: 'Quando aprenderás a remover de um bloco de mármore aquilo que lhe encobre a essência? A revelar a forma magnifica que ele oculta? Ou a misturar cores diversas e aplicá-las sobre uma tela ou uma parede de modo que elas representem todo o reino do visível (…) (Galileu *apud* Cassirer, 2001, pp. 266, 270).

Parece existir, portanto, um arco de conexão entre o pensamento Cusaniano, presente nos três diálogos *De sapientia*, *De mente* e *De staticis experimentis*, e as pósteras formulações que tanto Leonardo como Galileu irão estabelecer em torno da revolução epistémica em curso. Apesar de não ser possível traçar um vínculo directo entre Nicolau de Cusa e esta mutação ontológica do papel da experimentação e da práxis, é certo que ele constitui um dos primeiros intérpretes dessa transição ocorrida entre a baixa idade média e o renascimento, denunciando claramente uma precoce recepção do discurso Vitruviano. Existem, no entanto, outras leituras paralelas que a sua obra faculta, para lá desta reconfiguração estatutária das artes operativas. Com efeito, tanto a *Douta Ignorância*, como a *Visão de Deus* ou o *De Beryllo*, remetem para um universo visual, onde a óptica, a mimésis e o realismo pictórico, parecem dar corpo ao programa europeu de renovação do panorama das artes que a *Scientia Pictórica* operou.

4.2.2. A doutrina da *Vivo Imago* e os fundamentos filosóficos da óptica pictórica flamenga

Apesar da evidente filiação do pensamento Cusaniano com as grandes transformações estatutárias ocorridas na Europa dos séculos XV e XVI, e da relevante isocronia entre a sua formulação conceptual de infinito e o *Quantum Continuum* Albertiano, que de resto, aqui será retomado a exame, existe, porém, uma justificação peremptória para a sua associação às problemáticas associadas à óptica pictórica. Esta associação subjaz não apenas na exaustiva tese de João Maria André, *Sentido, simbolismo e interpretação no discurso filosófico de Nicolau de Cusa* (André, 1997), mas particularmente de um ensaio recente de Gianluca Cuozzo, *Raffigurare L'Invisibile: Cusano e l'arte del tempo* (Cuozzo, 2012), onde são exploradas as relações entre Nicolau de Cusa e um círculo particularmente profícuo para os objectivos da presente tese. De facto, Cusa encontra-se no centro de uma rede de influência que o posiciona enquanto *pivot* e/ou intérprete de uma revolução em curso, uma revolução de contornos filosóficos, teológicos, mas fundamentalmente científicos, estéticos e epistémicos. Efectivamente, como afirma Evgenia Kuzmina, o seu pensamento filosófico e estético parece reflectir as principais tendências estéticas, culturais e científicas da sua época, tanto a nível prático como teórico, aspecto que o reveste de uma centralidade incontornável (Kuzmina, 2010, p. 37). Com efeito, a análise destes indícios na sua vasta obra, permite compreender o modo como o advento da *Scientia Pictórica*, longe de se restringir exclusivamente ao labor operante da arte, constituiu antes uma ruptura pan-europeia de contornos filosóficos, teológicos, estéticos e socioculturais. Analisar-se-á primeiramente a teia de relações que Nicolau de Cusa estabeleceu com alguns dos principais intervenientes desta revolução.

A recepção do Cardinalato em Roma, no ano de 1448, sob o papado de Nicolau V, vincula-o, de facto, a uma esfera particularmente profícua, que, não obstante já ter sido analisada em profundidade, importa aqui retomar. Com efeito, a probabilidade de ter existido uma relação pessoal entre Cusa e Leon Battista Alberti, primeiro teorizador da *Scientia Pictórica*, e que de resto dedicará o seu *De re Aedificatoria* ao próprio Tommaso da Parentucelli, o Papa Nicolau V, reveste-se de uma elevadíssima probabilidade. Na realidade, para além de Parentucelli, com quem Alberti e Cusa manterão uma relação de estreita amizade, uma outra personalidade parece conferir a esse mesmo relacionamento um elevado grau de plausibilidade - o *virtuosissimo* e aparentemente incontornável

Cardeal Niccolò Albergati (Mancini, 1882, p. 61). A relação triangular entre Nicolau de Cusa, Albergati e Parentucelli desenvolve-se paralelamente à relação triangular entre Alberti, Albergati e Parentucelli. Inúmeros exemplos permitem deduzir que as múltiplas esferas de interesse comum existentes entre os dois homens, terão levado precisamente à sobreposição destes dois triângulos relacionais, senão observe-se: o coincidente interesse por áreas análogas, como a matemática e a geometria; a estreita relação entre a noção de infinito de Cusa e o *Quantum Continuum* Albertiano; a formulação comum de inúmeros *Ludi* com inegáveis fins didascálicos[254]. Se as circunstâncias do hipotético encontro entre Alberti, Parentucelli, Albergati e Jan van Eyck já foram amplamente analisadas[255], importa porém, analisar os factos que terão motivado a integração de Nicolau de Cusa nesse importante círculo. Apesar de indocumentado, o primeiro encontro entre Nicolau de Cusa e Parentucelli deverá ter ocorrido em um de dois possíveis momentos: ou quando este último, acompanhado por Albergati, compareceu no concílio de Basileia entre 1432 e 1436 como legado do Papa Eugénio IV; ou quando Parentucelli, Cusa e Juan de Torquemada (1388-1468), participaram na dieta de Nuremberga em Outubro de 1438. É possível, no entanto, estabelecer uma póstera relação documentada entre Cusa e Parentucelli. De facto, dois anos após ter sido nomeado Cardeal *in petto* pelo papa Eugénio IV, Cusa seria promovido ao Cardinalato em 1448 pelo próprio Nicolau V. Por último, existe uma profusa troca epistolar entre os dois, decorrida entre Maio de 1437 e Março de 1450, aquando do envio do Cardeal Alemão como legado à Alemanha e ao Países Baixos. Ademais, esta relação de cumplicidade seria marcada fundamentalmente por um comum e incomensurável espírito bibliófilo (Watanabe, 2011, p. 170). Já no que respeita à relação entre Cusa e Albergati, diversos indícios permitem supor uma familiaridade muito particular. De facto, a carta que Nicolau de Cusa irá enviar a 11 de Junho de 1463 ao noviço Niccolò da Bologna, também conhecido por Niccolò Albergati, parece fundamentar a existência de laços de elevada estima e proximidade entre os dois Cardeais. O teor desta relação terá sido seminalmente deduzido por Gerda von Bredow (Bredow, 1955), que em 1955, estabeleceu a existência de uma relação de parentesco entre o noviço Niccolò e o próprio Cardeal Albergati[256]. Para além destes abundantes

[254] Por exemplo, os famosos *Ludi mathematici* de Leon Battista Alberti, publicados entre 1450-52, e alguns jogos didascálicos de Nicolau de Cusa, caso dos *ludus trochi* e *De ludu globi* de 1460 e 1463 respectivamente (Cuozzo, 2018, pp. 42, 52, 128).
[255] *Vide* página 61.
[256] A base dessa fundamentação parece residir, para além da obviedade onomástica, na incompreensível ida de Nicolau de Cusa, na companhia de dois Bispos e alguns servos, ao Monte Oliveto a 3 de Julho de 1463, com o estrito propósito de conhecer o jovem Niccolò [unum juvenum] de Bolonha e dedicar-lhe um sermão,

indícios, existe um outro aspecto, cuja relevância confere a esta hipótese uma credibilidade ainda mais acentuada. Trata-se da coincidente amizade entre Nicolau de Cusa e Alberti com os matemáticos Paolo Toscanelli e Andrea de Bussi. Bussi constitui-se, de resto, como um elemento de ligação cuja relevância não pode ser ignorada. Para além do facto de integrar, enquanto interlocutor, as obras de Cusa *De possest* e *De non aliud*, e de ser seu secretário entre 1458 e 1464, a sua troca epistolar com Alberti, posiciona-o, de facto, enquanto *pivot* de um trio que encontraria na matemática uma semântica comum (Cuozzo, 2018, p. 123). Já Toscanelli, conforme apurado, cruzar-se-á com Cusa na Universidade de Pádua, uma amizade celebrada, de resto, pela dedicatória que o Cardeal Alemão lhe fará da obra *De transmutationibus geometricis*. Por último, mas talvez de forma determinante, há que registar a presença na biblioteca de Nicolau de Cusa dos *Elementa picturae* de Alberti, facto que constitui, para João Maria André, uma prova indefectível da proximidade entre as concepções estéticas Cusanianas e Albertianas (André, 1997, pp. 678 - 680). Este trabalho de Alberti, publicado de resto em duas versões à semelhança do *De* Pictura, constitui uma espécie de súmula tratadística, organizada sob a forma de uma sucessão de listas. O seu objectivo parece formalizar, para além de uma espécie de glossário dos termos Albertianos, todo um conjunto de exercícios de proficiência no desenho e na pintura, inspirados em parte nos elementos Euclidianos, e destinados a uma correcta interpretação dos princípios da *perspectiva artificialis*. As duas versões distam entre si alguns anos, tendo sidos escritos primeiramente os *Elementi di pittura*, provavelmente entre 1432 e 1435, seguidos da versão latina, *Elementa picturae*, entre 1435 e 1446[257] (Williams, March, & Wassell, 2010, p. 153). Configurando os *Elementae* uma espécie de adenda clarificadora do *De Pictura*, afigura-se de todo evidente que o Cardeal deverá muito provavelmente ter possuído um exemplar da obra

dois dias mais tarde, para o motivar no seu noviciado. Diversos elementos parecem fundamentar, de facto, a tese de Gerda von Bredow em torno da existência de laços de parentesco entre o velho Cardeal e o noviço: desde logo, pelo facto de poder tratar-se, da parte de Nicolau de Cusa, de uma homenagem póstuma ao seu velho amigo Albergati que havia falecido em 1443; na atribuição ao jovem noviço do nome «Nicolau», resultante do enorme afecto que Cusa afirma nutrir pelo mesmo; pelo facto de Cusa citar inúmeras fontes canónicas no seu sermão, sugerindo deste modo que o jovem Niccolò havia estudado na universidade de Bolonha, alma mater do Cardeal Albergati; e por último, pelo facto de ter beijado o noviço, aspecto não requerido no rito, e que Gerda interpreta como resultado de uma especial deferência face ao laços de familiaridade deste para com o seu velho amigo Albergati. Este aspecto só se reveste de especial importância, por conferir uma esfera de aparente cumplicidade entre Nicolau de Cusa e o velho Cardeal, esfera essa que se estenderia certamente aos seus ilustres secretários, Parentucelli e Alberti (Watanabe, 2011, p. 372).

[257] Partindo do princípio que os *Elementi di pittura*, formalizam de facto uma adenda clarificadora de alguns aspectos menos claros do *Della Pittura*, não faz sentido a datação proposta Kim Williams, Lionel March e Stephen Wassell. Note-se que a publicação do *De Pictura* em 1435 e o *Della Pittura* em 1436, fará supor a publicação dos *Elementi* em data posterior (Williams, March, & Wassell, 2010, p. 153).

seminal, onde, conforme analisado, mais do que questões matemáticas, abundam profusas referências à óptica pictórica.

Estabelecida a relação entre Cusa e Alberti, existe, porém, um outro vínculo de superior relevância que importa analisar, ou seja, a ligação ainda que indirecta, entre Nicolau de Cusa e o pintor e embaixador do Duque da Borgonha, Jan van Eyck. Este aspecto constitui uma novidade, cuja relevância será manifestamente estruturante para a póstera teorização óptica da pintura europeia. Recorde-se que Jan van Eyck, chegado da sua viagem à península Ibérica entre 1428 e 1429, irá pintar o retrato de Albergati muito provavelmente entre 1430 e 1431 [**Fig. 19**]. Recorde-se igualmente, que Mancini defende a hipótese de Albergati se ter feito acompanhar do seu jovem secretário, à época Leon Battista Alberti (Mancini, 1882, pp. 97-99). Este encontro entre Jan van Eyck e o jovem Alberti, ainda que no plano conjectural, mostrar-se-ia bastante interessante tendo em conta o consenso em torno das visitas de Jan Van Eyck a Itália nos anos de 1425 e 1426, e das evidências estéticas dessa viagem apontadas, conforme analisado, por Charles Sterling (Barghahn, 2013, p. 32). Recorde-se, por último, a presença de uma profusão de referências a um novo paradigma óptico e mimético no *De Pictura*, onde conceitos como matiz, textura superficial, radiância e brilho, serão inscritos tratadisticamente pela primeira vez, reforçando, de facto, o nexo relacional proposto.

É certo que na década de trinta, Nicolau de Cusa encontrar-se-ia ainda fora da esfera de amizade do Cardeal, mas é um facto que, entre os anos de 1428 e 1432, efectuará diversas viagens entre Paris, Lovaina, e Basileia - triângulo que o posiciona precisamente no âmago do universo filosófico-estético flamengo. Para além do mais, Alberti e Nicolau de Cusa teriam praticamente a mesma idade. Esta circunstância coloca-os num plano geracional comum, aspecto que, quando conjugado com as amizades e geografias coincidentes, os nivela em termos de apetência para com a mesma vanguarda da sua época, ou seja, o hiper-realismo emergente do renascimento do norte. Na verdade, a relação entre o Cardeal Alemão e o universo pictórico de Jan van Eyck, ainda que se afigure inteiramente plausível face aos pressupostos já invocados, encontra-se, de facto, documentada. Ela surge descrita numa pequena história, que não obstante o facto de encerrar uma singela incongruência cronológica[258], o posiciona frente a frente com o

[258] Nomeadamente a data coincidente com a recepção do cardinalato de Cusa em 1448. No entanto, esta simultaneidade não invalida de todo a proposição, de facto Nicolau de Cusa poderia ter estado na Flandres, antes ou depois da recepção do Cardinalato. Para além do mais, iniciará a sua viagem enquanto legado,

sortilégio pictórico de van Eyck, documentando na perspectiva de Cuozzo, a estreiteza cultural existente entre a pintura e a filosofia no século XIV:

> En 1448, le cardinal Nicolas de Cues fut appelé par la grande maîtresse du béguinage de Bruges. Il était l'homme le plus savant du temps et le plus respecté. Il vivait deux passions, la philosophie et la peinture. La pensée qu'il admirait le plus était celle d'un homme dont il ne fallait pas prononcer le nom, un maître dominicain du siècle passé condamné pour hérésie et dont les œuvres étaient interdites. Dans son extraordinaire bibliothèque, il avait réussi à sauver de la destruction des dizaines de sermons prêches en allemand et la majorité de l'œuvre latine qui, sans lui, aurait été totalement détruite. On le mena dans une cellule qui n'avait pas été occupée depuis des années. La béguine découvrit une peinture de chevalet cachée par un voile qu'elle retira avec précaution. C'était le portrait d'un homme d'âge mûr. Le cardinal s'approcha du tableau pour y lire l'inscription sur le cadre que la béguine lui désignait: « Portrait de Maître Eckhart par Jan Van Eyck» (Moulonguet & Bouche, 2001, p. 8; Cuozzo, 2012, p. 117; Cuozzo, 2018, p. 121).

O autor chama a atenção para este episódio, que, não obstante poder tratar-se de uma história apócrifa, encerra, de facto, múltiplas dimensões significantes, pois encontra-se fundado sobre três verdades historicamente documentáveis: primeiramente, pelo facto de a relação Cusa-Eckhart ser facilmente verificável através da obra *Apologia doctae ignorantiae*, onde Cusa testemunha uma indefectível filiação no pensamento Eckhartiano[259]; em segundo lugar, pelo facto de alguns dos textos fundamentais de Eckhart se encontrarem depositados na Biblioteca de Bernkastel-Kues, nomeadamente o *Comentário ao Evangelho de São João*, vulgarmente anotados com marginália do próprio Cusa; em terceiro, através de uma inegável integração do universo imagético e pictórico enquanto campo de especulação conceptual do seu pensamento (Cuozzo, 2018, pp. 121 - 123). Se esta relação é de fácil enumeração, as referências a Jan van Eyck e à sua obra, ainda que indirectas, também são passiveis de estabelecer. Cuozzo realça precisamente as inúmeras menções de Nicolau de Cusa que parecem invocar em permanência a *ars docta* Eyckiana, onde contemplação e doutrina se entrecruzam sobre a cena. Paralelamente, designa exclusivamente a reflexão filosófica Cusaniana, enquanto compêndio e súmula de todas as doutrinas relacionadas com a *Scientia Pictórica*, tanto no saber perspéctico como nas novidades tecnológicas e epistémicas do seu tempo:

> E onde a filosofia de Nicolau de Cusa, acolhendo o saber empírico das práticas do artesanato e a importância enigmática e sensível da imagem, se apresenta como *docta ignorantia*; a pintura de van Eyck, quase para compensar este aparente déficit especulativo, faz-se conceptual e douta, frequentemente acompanhada por molduras na qual são trazidas inscrições capturadas, cujo valor explicativo e documental doa um excesso de doutrina à

precisamente à Alemanha e aos Países Baixos em 1451, o que poderá indiciar tratar-se apenas de um pequeno lapso do relator (Watanabe, 2011, p. xvi).

[259] Com efeito, o posicionamento de Cusa na obra *Apologia doctae ignorantiae* é claro quanto a esta procedência do seu pensamento: "A gente comum não está adaptada a entender os pensamentos que frequentemente Eckhart mescla às afirmações habituais dos outros doutos, mesmo se as pessoas inteligentes podem encontrar naqueles pensamentos muitas coisas agudas e úteis" (Nicolau de Cusa *apud* Cuozzo, 2018, p. 122).

> representação. *Scientia ignorationis* e *pictura docta*, em Nicolau de Cusa e Jan van Eyck, reflectem-se uma na outra em um jogo diletante em que o que está em jogo é também sempre a verdade (Cuozzo, 2018, p. 124).

Esta correlação assume, no entanto, um valor impressivo numa análise em particular. Trata-se de um excerto do *Idiota de Mente*, concluído em 1450, onde Cuozzo encontra uma similitude ontológica no papel do retrato enquanto *vivo imago* - tanto na formulação teológico-filosófica Cusaniana, como na assunção intelectiva da mesma por parte de Jan van Eyck. Neste texto, a divindade assume a dimensão de sumo artífice gerador de uma *infinita ars ex nihilo*, i.e., uma arte gerada a partir do nada. A imagem a que Cusa se refere, sendo uma manifestação da *vivo imago*, possui características intrinsecamente paradoxais: se por um lado possui a capacidade de "fazer-se sem fim cada vez mais conforme" o original; por outro fica sempre aquém da inacessível "precisão da arte infinita" (Cuozzo, 2018, p. 125). Assim sendo, para Cusa, uma imagem será tanto mais perfeita, quanto a sua capacidade de mimetizar *aeternum* o arquétipo que lhe dá forma, ou seja, manifestar-se enquanto imagem «viva», capaz de progredir sempre em direcção à perfeição:

> (…) por mais perfeita, se não tem a possibilidade de ser mais perfeita e mais conforme ao exemplar, não é jamais perfeita como seria uma imagem qualquer imperfeita que tivesse, em vez, a potência de conformar-se sempre mais e sem limite à inacessibilidade do exemplar. Neste, com efeito, **como pode** [*quo potest*], ao **modo de imagem** [*imaginis modo*], **imita a infinidade**; se um pintor fizesse duas imagens, das quais uma, morta, aparecesse mais semelhante a ele em acto, a outra, em vez, **menos semelhante, mas viva**, isto é tal que, incitada a movimentar-se de seu exemplar, pudesse fazer-se sempre mais semelhante a ele, ninguém hesitaria em dizer que esta segunda é mais perfeita, enquanto imita mais a arte do pintor (Nicolau de Cusa, *apud* Cuozzo, 2018, p. 125, grifo nosso).

Esta perspectiva Cusaniana da arte, parece, de facto, cindir o estado da produção artística a duas escolas com princípios filosóficos, ontológicos e epistémicos totalmente dissemelhantes entre si. Referindo-se ao limite e capacidade [*quo potest*] de produzir imagens [*imaginis modo*], Cusa parece invocar uma escola de eleição onde a imitação da infinidade que a realidade representa, assume especial destaque. Com efeito, recorde-se a passagem em que Cusa parece distinguir claramente dois modelos artísticos capazes de reproduzir imagens subordinadas a duas estranha circunstâncias: umas mortas, mas mais semelhantes em acto; outras vivas, que, não obstante parecerem menos semelhantes, parecem impelidas a movimentar-se do seu exemplar, ou seja, assemelhando-se cumulativamente com o seu arquétipo. Que percepção será possível retirar desta afirmação, que apesar de enunciada por Cuozzo, não encontra fundamentação conclusiva? Esta concepção meramente emulativa do universo, parece posicionar Nicolau de Cusa dentro de parâmetros que não constituem qualquer ruptura para com o antigo

lema "*ars imitatur naturam*", fundamento que o acompanha, de resto, em todas as suas reflexões filosóficas. No entanto, João Maria André chama a atenção para a necessidade de, ao falar de arte enquanto "imitação da natureza", dever-se contemplar precisamente duas perspectivas complementares: uma passiva e uma activa, ou seja, correspondendo ao contexto do *Idiota* a uma morta e a uma viva. Com efeito, e de um ponto de vista formal, Cusa parece invocar exclusivamente a mera função reprodutiva da arte: "o artista mais não faria, nesse caso, do que copiar uma realidade que lhe é exterior, de tal maneira que um quadro ou uma escultura seriam tanto mais perfeitos quanto mais parecidos com o modelo ou exemplar do mundo externo que visam retratar" (André, 1997, p. 682). André alerta, porém, para a necessidade de contemplar, numa leitura em profundidade, toda a carga semântica e filosófica que o conceito de natureza e o conceito de imitação comportam. Neste caso, a ênfase não recai sobre a realidade exterior a ser emulada [*imagem morta, porém semelhante*], mas sim no processo gerador dessa mesma realidade, onde o "acento não é posto no objecto artístico, mas no movimento através do qual ele é produzido" [*imagem viva, incitada a movimentar-se de seu exemplar*]. Deste ponto de vista, o acto de imitação da natureza, transforma-se no acto de imitar o próprio movimento da natureza, transformando o acto de imitação tão activo, "quanto o é a assimilação ou a adequação na teoria Cusaniana do conhecimento". Deste modo, aquilo que o acto artístico pretende imitar, é o acto formador da natureza, ontologicamente seu semelhante, "de tal maneira que falar de imitação equivale a falar de complementaridade" (André, 1997, pp. 682-683, 701). Esta visão conceptual de Cusa em torno dos princípios da *Vivo imago*, remete, portanto, para uma perfeição especular capaz de assumir uma total *similitude* com a realidade, ou seja, uma vivência real subtraída à bidimensionalidade da obra, dotando os objectos e os seres assim reproduzidos de uma substância transcendental[260]. De facto, é neste sentido, o da transcendência da imagem pictórica que Cuozzo entende o sortilégio de uma obra como o Retábulo de Gent de Jan van Eyck, ou seja, enquanto uma obra capaz de assumir claramente o carácter de *acheiropoietos*, i.e., um "ícone não feito pela mão do homem", assumindo-se enquanto verdade especular absoluta com origem no divino (Cuozzo, 2018, p. 159). De facto, a relação estreita que Cusa estabelece entre a semelhança e a vivacidade das obras pictóricas, recorda precisamente uma passagem famosa do *Het Schilder-boeck* de Karel van Mander (1548 – 1606). Com efeito, a

[260] Tal será o caso da paradigmática *Descida da Cruz* de Rogier van der Weyden, onde as dez figuras representadas quase em tamanho real, assemelham-se a actores, que, compondo um *tableau vivant*, parecem animar subitamente as tradicionais composições escultóricas (Porras, 2018, p. 60).

descrição que este regista do espanto com que o pintor e poeta Lucas de Heere (1534 – 1584) descreve o Retábulo de Gent de Jan van Eyck, não deixa margem para dúvidas de que a doutrina estético-filosófica de Nicolau de Cusa, terá tido origem exclusiva através da contemplação de inúmeras obras do par seminal Jan van Eyck/Rogier van der Weyden: "Voyez comme Adam est là, **terrible et vivant**; Jamais vit-on peinte ainsi la chair du corps humain? (…) Car l'œil et la bouche au naturel le disent; Mais c'est en vain qu'on louerait une chose plutôt que l'autre; Car entre eux ici luttent les plus nobles joyaux; **Tout s'anime et paraît sortir du cadre**; **Ce sont des miroirs, oui des miroirs**, et non point des peintures!" (Mander, 2002, p. 17).

Mas as relações intrínsecas entre o pensamento de Cusa e a pintura de Jan van Eyck, não se esgotam no virtuosismo da *similitude*. A passagem do *Idiota de Mente* supramencionada, sugere igualmente a Cuozzo uma correlação irresistível. Com efeito, a mesma parece emular o *moto* Eyckiano inscrito dezassete anos antes no pretenso autorretrato de Van Eyck, *Retrato de Homem com Turbante Vermelho*, pintado cerca de 1433 [**Fig. 64**]. Nesta obra, o artista parece inscrever precisamente o mesmo ideário filosófico: no topo da moldura, *Johannes de Eyck me fecit*; na base, *Als Ich Can*, i.e., *quo potest* no sentido literal de «como posso»[261]. O quadro, representando a imagem viva do pintor, assemelha-se «como pode», à imagem do seu sumo artífice. A pintura assim formulada, configura verdadeiramente na óptica de Cuozzo, um espelho capaz de reflectir o *alter ego* do artista: "qualquer um que olhe o retrato deverá saber que se trata de uma imagem de mim que, por mais fiel, não é nem verdadeira nem perfeita, passível, isto é, de ser realizada com um grau de precisão ainda maior até ao infinito" (Cuozzo, 2018, p. 127). Esse sempiterno espelho, presente literalmente, tanto na obra de Van Eyck, como na dos demais seguidores, sugere a Cuozzo a representação daquilo que designa como "dobra ontológica", uma espécie de "janela metafisica" capaz de integrar num mesmo plano pictórico dois universos aparentemente antagónicos: um espaço 'ideal' e heurístico onde a invenção imagética decorre; e um espaço 'real' e mimético, onde tem lugar a acção fundadora da imagem, princípio este, que conforme observado, se encontra validado

[261] Trata-se na verdade de um hábil anagrama: *ΑΔΣ IXH XAN* ou *"Als Ich Can"* poderá ser lido simultaneamente como "*As I Can"* [Como posso] ou como *"As Eyck Can"* [Como Eyck pode], já que a palavra Holandesa *Ik* é homófona do nome do artista. *Kan* deriva do verbo *Können*, raiz do verbo *kunst* conotando-se também a poder *Können*. A palavra *Als Ich Can*, poderá também derivar da frase retórica clássica *ut potui, non sicut volui*, ou seja, "como posso, mas não como desejo". Aparentemente, Van Eyck poderá ter obliterado esta ultima parte como afirmação plena uma total plenitude técnica (Porras, 2018, p. 220; Smith, 2004, p. 44).

através da referida tese de Kemp, Criminisi e Sing Bing Kang[262]. A integração do espelho dentro do quadro, representado frequentemente sob a forma de relicário ou custódia, sugere assim a intersecção de dois mundos colidentes, vistos simultaneamente do lado *recto*, mas também do *verso*. Este dispositivo configura uma espécie de *ars coincidentiae*, cuja inscrição, implica um lugar 'outro' disposto na superfície do quadro, onde um duplo sentido de percepção da realidade, verdadeira e absoluta, torna-se capaz de transcender o apenas ser 'visto' que a pintura representa[263]. Com efeito, a imposição do espelho real ao espelho simbólico que a pintura constitui, configura um dispositivo em tudo complacente com a tese Cusaniana da visão absoluta e sem tempo, i.e., do olhar omnividente e *sine perspectiva* capaz de integrar o espaço exógeno e 'terrestre' da obra, com o espaço endógeno e 'celeste', ou seja, místico por natureza. Esta *visio absoluta* que o espelho dentro do quadro prefigura, encontra substancial eco no pensamento lúdico Cusaniano, onde, se por um lado, o mundo representa o espelho de Deus, por outro, Deus assume-se genuinamente enquanto *Speculum Orbis Terrae* (Cuozzo, 2018, pp. 150 - 155):

> Senhor, tu vês e tens olhos. És, pois, olhos porque o teu ter é ser. Por isso, contemplas em ti próprio todas as coisas (…) Porque os olhos são especulares e o espelho, ainda que pequeno, recebe em si, figurativamente, um grande monte e tudo aquilo que existe à superfície desse monte. (…) o teu olhar, sendo olhos ou espelhos vivos, vê em si todas as coisas (…) **o ângulo dos teus olhos, ó Deus, não é quantitativo, mas é infinito, ele é circulo** e, mais ainda, esfera infinita, **porque o teu olhar é o olho da esfericidade** e da perfeição infinita. Por isso vê tudo em redor, simultaneamente em cima e em baixo (Cusa, 1998, pp. 161-162, grifo nosso).

Neste sucinto parágrafo da *Visão de Deus*, encontram-se claramente deduzidos alguns aspectos cruciais que contribuem para a presente tese: por um lado a notória filiação setentrional tanto do pensamento estético como filosófico de Nicolau de Cusa, configurando uma atmosfera claramente descentrada do centralismo italianizante; por outro, a formalização da pintura Flamenga enquanto mecanismo de significação superior, i.e., enquanto semântica imagético-filosófica de cariz tratadístico; e finalmente, a clara matriz epistémica e óptica que se esconde por detrás dos jogos especulares que a pintura flamenga evidencia. Veja-se a notória oposição que Cusa estabelece entre a infinita esfericidade da visão de Deus, e um olhar quantitativo e cartesiano, plausivelmente interpretado enquanto representação do *Quantum Continuum* Albertiano. Com efeito, estas palavras parecem traduzir precisamente o espaço pictórico esférico da pintura flamenga anterior a Petrus Christus e Dieric Bouts, assumindo uma clara compatibilidade

[262] *Vide* página 204.

[263] Recordemos as palavras de Bartolomeu Fazio acerca de um destes espelhos presentes numa pintura de Jan van Eyck: "almost nothing is more wonderful in this work than the mirror painted in the picture, in which you see whatever is represented as in a real mirror [tanquam in vero speculo prospicias]" (Seidel, 1991, p. 25; Belting, 2014, p. 136).

com os pressupostos da *perspectiva naturalis* atrás designada enquanto ciência tripartida e embrionária da óptica, da catóptrica e da dióptrica. Esta caracteriza-se precisamente por configurar uma visão binocular, i.e., capaz de progredir do macro ao microcosmo, oposta, portanto, à *perspectiva artificialis*, centrada exclusiva e directamente na visão monocular (Raynaud, 2016, p. 1). Todos estes exemplos permitem antever a predileção de Nicolau de Cusa pela pintura enquanto veículo de explanação do seu ponto de vista, intensificando ainda mais estes dois universos – o imagético e o filosófico. Para Cusa, a arte nas suas mais diversas manifestações[264], possui uma intrínseca dimensão epistémica - o conhecimento, enquanto símbolo - traduz um processo que se concretiza, mesmo quando produzido através da assimilação de semelhanças: "O mundo, como símbolo, é, sobretudo, uma ostentação de beleza, de ordem e de harmonia, resultando da criação como posição de um sentido sobredeterminado pelo belo, razão pela qual toda a cosmologia Cusaniana é eminentemente uma cosmologia estética (…)" (André, 1997, p. 676). Esta dimensão predominantemente imagética do seu pensamento, traduz-se em particular na *Visão de Deus*, onde Cusa estabelece precisamente a comparação entre uma imagem da Santa Face e um autorretrato de Roger van der Weyden, cuja similitude reside, precisamente, nesse singular efeito de omnivisão[265]. Essa imagem incorporava, no seu entender, o princípio de coincidência dos opostos, revelando um particularismo simultaneamente sugestivo e maleável:

> (…) entre as obras humanas não encontrei imagem mais conveniente ao nosso propósito do que a de alguém que tudo vê, de tal maneira que o seu rosto por **subtil arte de pintura** se comporta como se tudo olhasse em seu redor. Imagens destas encontram-se muitas optimamente representadas como a do archeiro no foro de Nuremberga, **a que se encontra em Bruxelas no quadro preciosíssimo pintado pelo egrério pintor Rogério**, a que está em Coblença na minha capela de Verónica, a do anjo que em Bressanone segura o brasão da Igreja e muitas outras espalhadas por todo o lado (Cusa, 1998, p. 135, grifo nosso).

Não deixa de ser ilustrativo da sua filiação predominantemente setentrional, o facto de Cusa mencionar especificamente uma obra de Roger van der Weyden, assim como, pela omissão explicita de qualquer exemplo italiano[266]. É um facto, que na data em que *De visione Dei* foi escrito, 1454, Cusa havia já percorrido as principais repúblicas italianas e,

[264] Do ponto de vista conceptual, Cusa integra no seu pensar um âmbito alargado de actividades artísticas, que vão da pintura à escultura e à arquitectura, mas também da geometria, à fala e à escrita, assim como actividades de distinto valor epistémico, caso do já referido artesão de colheres, mas também de um alfaiate, de um polidor de lentes ou de um cozinheiro (André, 1997, pp. 696 - 697).

[265] Pamela Smith destaca a ligação particular entre a teoria Cusaniana e o autorretrato Flamengo por este último ilustrar a relação detida entre Deus e cada individuo em particular (Smith, 2004, p. 41).

[266] Com efeito, a menção específica a Bressanone, remete para o pintor Leonhard von Brixen, Austríaco de nascimento, mas activo na região do Tirol entre 1453 e 1473, onde terá fundado inclusive uma escola, a *Brixener Schule* de características bastante conservadoras, distantes, portanto de todas as novidades que tanto a norte como a sul paulatinamente iam surgindo.

certamente, visto inúmeras obras de extraordinário valor[267], no entanto, irá optar por um enorme retábulo pintado por van der Weyden na década de trinta para um tribunal localizado na Prefeitura de Bruxelas[268], representando a *Justiça de Trajano e de Herkinbald*. Esta obra continha um pormenor de extrema relevância: a inclusão de um autorretrato do pintor [**Fig. 75**], emulando, de resto, o mesmo modelo do célebre autorretrato da National Gallery atribuído a Jan van Eyck [**Fig. 64**]. Aparentemente, esse retrato de Roger van der Weyden, para além de possuir o mesmo dom da omnivisão que tanto fascinava Nicolau de Cusa e que se encontra presente, tanto no retrato de Van Eyck, como na sua *Déesis* do altar de Gent [**Fig. 28**], invoca uma vez mais esse *moto* paritário que o *Quo potest/Als Ich Can* parece configurar. O objecto específico desta experiência, uma obra que Nicolau de Cusa envia aos monges Beneditinos de Tegernsee, formaliza aquilo que Cuozzo designa por *ludus iconae*, uma imagem omnividente do Santo Rosto que se torna o centro de uma experiência simultaneamente dialéctica e mística entre o olhar humano e o olhar divino. Constituindo a visão e o acto de "ver", a própria matriz etimológica da palavra grega para "Deus*"*, Nicolau de Cusa edifica desta forma, um complexo sistema simbólico, doutrinal, mas sobretudo conceptual (Cuozzo, 2018, p. 39; Cusa, 1998, p. 112):

> Todavia para que vós não desfaleçais na prática que tal figura sensível exige, envio-vos, pelo afecto que vos tenho, o quadro, que pude obter, que representa a figura de alguém que olha tudo em redor, figura essa que chamo de ícone de Deus. Pendurai-o num lugar qualquer, por exemplo na parede do lado norte, e colocai-vos, irmãos, à sua volta, à mesma distância dele, olhai-o e cada um de vós experienciará, seja qual for o lugar a partir do qual o contemple, que é o único a ser olhado por ele (Cusa, 1998, pp. 135 - 136).

Um dos aspectos mais extraordinários deste texto, reside, precisamente nesta experiência cinético-sensorial que Cusa propõe aos monges de Tegernsee. Com efeito, a sua sugestão parece configurar uma originalidade que não se limita à contemplação estática da obra, mas que explora precisamente uma circularidade visual condicente com a denotada

[267] A título de exemplo, a sua presença no Concílio de Ferrara em 1438, transferido para Florença em 1439 por causa de um surto de peste, coloca-o no cerne das primeiras manifestações pictóricas da escola Florentina, caso da Capela Brancacci e do ciclo de afrescos que Masolino e Masaccio realizaram entre 1424 e 1427, ou da impressiva *Trindade*, que este último pintou na Igreja de Santa Maria Novella entre 1427-1428. João Maria André destaca igualmente o facto de, nas suas múltiplas deslocações a Roma em meados do século XV, Cusa ter tido oportunidade de ver Fra Angélico e Pietro della Francesca a pintar o Vaticano (André, 1997, pp. 678 - 680).

[268] A obra original de van der Weyden, terá sido destruída aquando do bombardeamento de Bruxelas pelas tropas Francesas de Luís XIV em 1695. Não obstante esta perda inqualificável, Panofsky proporia em 1955, no seu ensaio *Facies illa Rogeri maximi pictoris*, a hipótese de o retábulo estar na origem da tapeçaria homónima, *A Justiça de Trajano e de Herkinbald,* localizada no Museu Histórico de Berna. Esta terá sido manufacturada por volta de 1440 em Tournai ou em Bruxelas, a pedido do Bispo de Lausanne, Georges de Saluzzo, e copiada integralmente do original de Bruxelas. Esta hipótese, no entanto, seria refutada em 1969, por estudo da autoria de Micheline Sonkes. *Vide* (Moore, 2013, p. 31).

deformação espacial típica do espaço óptico-pictórico flamengo, claramente compatível com o seu postulado de um espaço não quantitativo, infinito e circular:

> E ainda que, mantendo fixo o olhar no ícone, se desloque do ocidente para o oriente, descobre que o olhar do ícone continua sempre com ele sem o abandonar de igual modo, mesmo que regresse de oriente a ocidente. E admirar-se-á com o facto de ele se mover permanecendo imóvel, não podendo também a sua imaginação compreender como se move de modo semelhante com um outro que caminha ao seu encontro numa direcção contrária (Cusa, 1998, p. 136).

Esta coincidente apetência pelas dinâmicas filosóficas, estéticas e epistémicas da época, quando confrontada com os princípios da *Visio intellectualis* (visão intelectual) de Cusa, parece induzir uma simultaneidade progressiva entre esta doutrina e a visão absoluta que o micro-macrocosmo do universo pictórico flamengo oferece, assim como, com o *Quantum Continuum* Albertiano, perfazendo de resto, todo o programa conceptual da *Scientia Pictórica*. De facto, a visão intelectiva com que Cusa caracteriza o absoluto, encontra-se substanciada na soma inequívoca de todas as visões particulares e individualizadas, sem a existência de qualquer primazia entre elas. Reencontra-se esta precisa caracterização, na forma como Panofsky define a pintura flamenga, ou seja, uma reconciliação entre «dois infinitos»: o infinitesimamente grande e o infinitamente pequeno (Panofsky, 1971a, p. 3). Para Cusa, a cognição do Ser Divino efectiva-se, de facto, a partir de pontos de vista individuais infinitamente múltiplos e reais; o mais específico, em última análise, coincidiria misticamente com o olhar absoluto:

> (…) se em nós um olhar é mais penetrante do que outro e um distingue com dificuldade os objectos próximos, ao passo que outro distingue os mais distantes, um atinge o objecto lentamente, outro mais rapidamente, não há dúvida de que o olhar absoluto de que [deriva] todo o olhar daqueles que vêem supera toda a penetração, toda a rapidez e toda a força de todos aqueles que vêem em acto e de todos os que poderão chegar a ver (Cusa, 1998, p. 138).

Ora, esta definição de "olhar absoluto", enquadra-se precisamente com o universo pictórico Eyckiano-Weydeniano, onde de facto, partindo visualmente de um determinado macro-universo [**Fig. 73**], o observador progride até ao máximo absoluto da visão, i.e., até ao pormenor ínfimo desse mesmo universo [**Fig. 74**]. Esta progressão parece cumprir o axioma visual do postulado Cusaniano presente na *Douta ignorância*: "(…) o máximo absoluto, sendo tudo o pode ser, é completamente em acto (…) o mínimo é aquilo em relação ao qual nada pode ser mais pequeno. E porque o máximo é deste modo, é evidente que o mínimo coincide com o máximo" (Cusa, 2003, p. 9). Esta particularidade do olhar absoluto, parece, de facto, constituir o fulcro da sua cosmovisão[269]. No entanto, para que

[269] Recorde-se que foi precisamente esta a dimensão sublinhada por Fazio, i.e., uma progressão alucinante entre a macro e a microvisão de um universo integro que a imagética flamenga proporcionava: "*horses, people of diminutive size, mountains, woods and castles were elaborated with such artistry that one thing seemed to be separated from the other by fifty miles*" (Panofsky, 1971a, pp. 2-3; Nash, 2008, pp. 27-28).

esta cosmovisão resulte, esse olhar deverá subjugar-se a uma determinação imperiosa – a uma *Vivo imago* deverá corresponder sempre uma *mimésis* absoluta da natureza, i.e., uma imagem que tenda indefinidamente para um arquétipo universal, algo que na sua essência configura aquilo que Cusa designa por máximo contraído ou concreto, ou seja, a cópia possível do maximamente absoluto (Cusa, 2003, p. 80). A intersecção da obra *De Beryllo*, escrita em 1458, com todo o edifício filosófico Cusaniano já analisado, permitirá ampliar ainda mais o âmbito desta estrita relação entre o seu pensamento e a pintura flamenga. Com efeito, o *De Beryllo* constitui uma espécie de tratado científico-teológico, onde o Cardeal discorre acerca das estranhas propriedades deste silicato de alumínio, utilizado profusamente na concepção de lentes côncavas e convexas. Esta analogia singular entre o espelho e a lente, quando cotejada com alguns exemplos imagéticos da prática da pintura flamenga, caso do já referido *São Lucas* de Quentin Massys [**Fig. 98**], onde entre os materiais com que o pintor opera a sua *práxis*, surge em destaque um espelho/lente convexo, permite extrapolar a significação deste texto para uma dimensão filosófico-operativa. No *De Beryllo*, esta lente propicia ao observador uma análise simultânea: das mais ínfimas formas da realidade, «o mínimo»; à mais ampla imagem do universo, precisamente «o máximo absoluto» Cusaniano. O *Beryllo* enquanto lente simultaneamente metafórica e real, permite assim mensurar e analisar do macro ao micro não apenas aquilo que o rodeia, mas também perscrutar o seu interior, "*Attente considera per beryllum ad indivisible pertingi"* i.e., através do *Beryllo* poderás alcançar o indivisível (Horton, 2009). Esta incursão pelas propriedades das lentes, configuram de facto uma coincidência avassaladora, que remete uma vez mais para a polémica em torno do uso de óptica auxiliar pela *práxis* pictórica flamenga. De facto, Cusa parece invocar assim a particularidade de apenas se conseguir alcançar determinados pormenores da realidade, através do uso de lentes, espécie de supra-realidade aumentada, que surge, de facto, exclusivamente associada ao universo pictórico flamengo. Esta concepção teórica e multidisciplinar, integra no valor mimético que a *Vivo imago* traduz, a doutrina da omnividência e do «olhar absoluto». O espelho/lente enquanto metáfora/operação de uma apropriação imagética do macro/micro universo, parece assim traduzir no plano teórico e metafórico todo o programa conceptual pictórico flamengo. Uma imagem assim formulada, afirma-se enquanto espelho "vivo", integrando simultaneamente, tal como é descrito no *De Beryllo*, diversos níveis de realidade (Kuzmina, 2010, p. 48). Este ponto de vista óptico que o universo teórico Cusaniano parece convocar em permanência, confere, tanto à sensação de distorção e abatimento espacial; assim como à percepção

compósita que o espaço pictórico flamengo traduz, uma clara função de teorema visuo-filosófico, propositadamente formulado com a intenção de induzir o observador no universo «vivo» da pintura. A metáfora do espelho esférico, em oposição à convergência ortogonal da perspectiva linear, para além de mimetizar a dinâmica óptica numa vertente muito mais consentânea com a fisiologia do olhar, remete para o jogo de auto-representatividade Cusaniano: "(…) o pensamento divino e a mente humana são ambos definidos por Nicolau de Cusa à semelhança de um *Speculum*, entre um e outro ocorre deste modo uma diferença infinita: o enigma sensível do espelho, com efeito, evoca com dificuldade a originariedade [sic] da autoprofusão da luz incriada da verdade" (Cuozzo, 2018, p. 147). Ver e ser visto simultaneamente fazem parte do mesmo jogo de sentidos que actuam tanto nas obras pictóricas flamengas como em praticamente todo o *corpus* filosófico Cusaniano: "A visão de Deus é o acto mediante o qual o próprio Deus vê, mas simultaneamente o acto em que Deus é visto: o ver de Deus é o ser visto das criaturas, ao mesmo tempo que o ser visto de Deus é o ver das criaturas. Mais do que objectos, o que há é um acto bi-direccional" (André, 1997, pp. 726-727). Deste ponto de vista multidireccional, a interacção simultânea entre o espaço exógeno e o espaço intrínseco da pintura [espaço pictórico+espaço observacional], deverá ser compreendido, não apenas enquanto afirmação de um claro domínio óptico por parte do pintor, mas também enquanto *filosofema*. Todas estas evidências tornam assim inevitável a conclusão de que Nicolau de Cusa, ainda que de forma metafórica e filosófica, terá operado enquanto intérprete/teorizador do mundo óptico-pictórico flamengo, harmonizando conceptualizações estéticas, mas sobretudo científicas, num universo de particular significação. De facto, basta reconhecer que nas suas demonstrações filosófico-óptico-matemáticas, Cusa recorre a instrumentação, que à época, para além de constituírem uma novidade emergente, se afirmavam, conforme apurado, enquanto símbolos de ostentação e de vanguarda – ou seja, o uso reiterado de espelhos e de lentes. A intersecção entre o pensamento Cusaniano e este universo de instrumentação óptica, presente tanto na astronomia como na arte da pintura, poderá indiciar um contacto directo, não apenas no plano teórico, mas sobretudo na observação directa desta instrumentação *in situ*, ou seja, enquanto mecanismo auxiliar da *práxis* pictórica. Com efeito, a omnipresença destes instrumentos na sua obra, remete inevitavelmente para a habitual polemização em torno da utilização de dispositivos ópticos na práxis pictórica. Não obstante o facto de essa polémica não constituir o fulcro desta tese, e de a mesma ser retomada a exame póstero, importa esclarecer sucintamente algumas frutuosas coincidências. Com efeito, e apesar

de Cusa não o mencionar explicitamente, é certo que em meados do século XV, tanto as lentes como os espelhos eram já sobejamente conhecidos enquanto constituintes da *camera obscura*, e que, no decorrer do século XVI, a descrição das suas qualidades reflectoras irá tornar-se presença habitual nos principais tratados sobre óptica[270]. Tal será o caso, por exemplo, de Girolamo Cardano (1501-1576), a quem se atribui a primeira descrição teórica do uso lentes na *camera obscura*[271] na obra *De Subtilitate*, de 1550 (Steadman, 2001, p. 6). Já sobre o uso das características reflectoras dos espelhos côncavos, Ettore Ausonio (1520-1570) na obra *Theorica speculi concavi sphaerici*, descreve um método, que, não obstante o designar enquanto novidade, constituía no ano de 1560, tanto do ponto de vista experimental, como teórico, matéria já sobejamente conhecida (Kusukawa & Maclean, 2006, p. 27):

> If a man encloses himself in a darkened chamber, and arranges it so that sunlight enters only through a tiny opening, and above this opening he places a white paper, by adjusting the mirror a certain distance from the aperture he will represent on the paper a beautiful and distinct miniature painting that will place everything that can be seen outside in perspective. And if there are men or animals that are moving outside, they will move within the picture, to our immense delight (Reeves, 2008, p. 55).

Existirá algum nexo entre esta descrição que Ausonio faz, de um mundo especular e miniatural, onde homens e animais se movem aparentando uma vivacidade prodigiosa e a doutrina da *Vivo imago* de Cusa? Poder-se-á apenas especular em torno da questão, deixando-a de facto em aberto, mas a convergência simultânea entre o universo astronómico, óptico e artístico na sua obra, leva a considerar não se tratar apenas de uma coincidência.

---

[270] Apesar de o termo *camera obscura*, ter sido utilizado pela primeira vez por Johannes Kepler em 1604, o fenómeno óptico encontra-se descrito desde a antiguidade clássica. Com efeito, não obstante o facto de Aristóteles descrever o fenómeno, tornado visível durante um eclipse solar, o grande contributo teórico deve-se a Ibn al-Haytham (965-1040 d.C.) conhecido no Ocidente pelo nome latinizado de Alhazen. Este irá influenciar os principais tratadistas do século XIII, cujas obras dominariam o ramo da óptica durante cerca de duzentos anos: Roger Bacon; John Pecham; e o filósofo Polaco Witelo. Em meados do século XV, o uso da *camera obscura* com finalidades astronómicas constitui já uma prática comum. A primeira ilustração surgirá na obra *De Radio Astronomico et Geometrico* do matemático e astrónomo Holandês, Reinerus Gemma Frisius, publicada em 1544 (Steadman, 2001, pp. 4 - 5).

[271] "If you desire to see what is being done in the street, while the sun is shining brightly, you will fix a round globe of glass in the window, and then when you have covered up the window, on the opposite wall you will see images brought in through the aperture, but they will be dim in hue; therefore, set up a very white piece of paper in the spot where you see the images, and you will manage the intended effect admirably" Cardano *apud* Reeves, *in* (Reeves, 2008, p. 55).

4.3. Entre *Práxis* e Filosofia: a prática pictórica flamenga e o novo *humanismo óptico*

> Van Eyck appartenait au monde nouveau, celui qui cherchait la mesure de l'homme, dans la pensée, dans la science, dans l'art, celui qui préparait l'exploration du monde terrestre, comme si le monde spirituel était devenu trop petit. L'homme, l'homme partout, on n'avait que ce mot à la bouche (Moulonguet & Bouche, 2001, p. 15).

Hans Belting, discorrendo sobre o modo prodigioso com que os pintores flamengos se apropriaram das formas do mundo, refere-se a um enigma, ainda hoje insondável, e que na sua óptica, a história da arte tarda, ou não quer entender: "*Les peintres flamands qui ont pour ainsi dire surgi du néant au début du XV^e^ siècle, tout armés du «miracle» de leur appropriation du monde, constituent aujourd'hui encore une énigme non résolue de l'histoire de l'art, si nombreuses que soient les explications qu'on s'est efforcé d'en fournir*" (Belting, 2014, p. 6). A modernidade e o sortilégio visual que esta inovadora forma de apropriação do mundo terá representado na primeira metade do século XV, e que, conforme observado, ainda hoje constitui um mistério por desvelar, explicam cabalmente a sua afirmação. No mesmo sentido encontra-se a epigrafe onde Antoine Moulonguet e Pierre Bouche desenvolvem semelhante percepção do fenómeno e da novidade absoluta que o advento da óptica pictórica flamenga terá constituído. De facto, a pertença de Jan van Eyck a esse proclamado mundo novo, deveria constituir hoje um axioma irrefutável perante o avassalador contributo com que o mesmo impulsionou não apenas a arte, mas também a ciência. E de facto, como ignorar essa nova realidade que subitamente se impõe de forma peremptória, "*L'homme, l'homme partout, on n'avait que ce mot à la bouche*". Com efeito, até à execução do Adão e das outras figuras do Retábulo de Gent, aparentemente realizadas através da cópia integral de modelos ao vivo, nunca a figura humana havia sido representada com tanto realismo numa espécie de duplicado especular, dir-se-ia hoje, integralmente fotográfico[272] [**Fig. 28**, **Fig. 34**, **Fig. 35**, **Fig. 36**, **Fig. 37**, **Fig. 40**]. Na verdade, a novidade não se limitará apenas a este carácter mimético que a sua representação manifesta, mas principalmente pelo facto de constituírem, tanto o Adão como a Eva, as primeiras representações de nus integrais a norte dos Alpes (Porras, 2018, p. 49). Todas estas «novidades» conferem à obra um notável carácter encantatório que irá entusiasmar largamente autores italianos como Fazio

[272] Recorde-se a este respeito as palavras de Karel van Mander: "Voyez comme Adam est là, terrible et vivant; Jamais vit-on peinte ainsi la chair du corps humain?" (Mander, 2002, p. 17).

e Ciríaco de Ancona. Com efeito, o sortilégio que esta obra exercerá nas gerações pósteras, encontrará a plenitude em Antonio de Beatis, que em 1517, a caracterizará como "*les tableaux les plus beaux et les plus ressemblants de toute la chrétienté*», ou mais de um século depois, quando em 1639 o conselho municipal mandará inscrever em tom encomiástico, *"artis pictoriae miraculo"* (Belting, 2014, pp. 179, 198). A introdução destas "lentes" e "espelhos" pictóricos, capazes de pela primeira vez na história da humanidade, revelar fielmente a realidade do homem tal como era percepcionada pelo olho humano, parece configurar, de facto, o grande momento de ruptura ontológica do século XV. O Altar de Gent, constitui-se assim, enquanto primeiro grande manifesto em defesa do homem e da sua natureza particularmente inquisidora e operativa.

Não obstante este seu carácter precocemente «moderno», constitui um facto que o mesmo não se inscreve na génese de uma tradição «humanista», apesar de anteceder em mais de meio século aquele que é considerado por Eugénio Garin como o grande manifesto do Renascimento e do humanismo - a publicação em 1486 da *Oratio De Hominis Dignitate* de Giovanni Pico della Mirandola. Uma vez mais se denota a presença do mesmo paradoxo historiográfico de contornos claramente *campanilistas* atrás denunciado. Com efeito, e se de acordo com a perspectiva de Maria de Lourdes Ganho, a modernidade da *Oratio* se destaca precisamente por esta reivindicar um lugar próprio para a filosofia, independente, portanto, de uma exclusiva *ratio theologica* (Mirandola, 2011, pp. IX, X), como não considerar o Adão de Gent - distante já das tradicionais formulações simbólicas, escolásticas e teológicas - enquanto "A" celebração visual «moderna» da dignidade do homem? Esta percepção intensificar-se-á uma vez mais, através da confrontação entre o Adão de Gent e o Adão pintado por Masaccio entre 1427 e 1428 na Capela Brancacci [**Fig. 157**], revelando para além do profundo diferencial mimético já denunciado, um sentido conceptual ainda mais profundo. Com efeito, e, não obstante a invocação classicista que o modelado corporal de Masaccio manifestamente traduz, o seu Adão obedece ainda a propósitos claramente didácticos e teológicos de cariz profundamente medievo[273]. De facto, se o Adão da capela Brancacci representa ainda uma personificação do estilema tradicional da culpa e do opróbrio eterno, o Adão de Gent,

[273] Dever-se-á, no entanto, referir que a novidade que esta obra traduz se manifesta fundamentalmente no campo da perspectiva. Com efeito e de acordo com Judith Field, tanto o Adão como a Eva, evidenciam propositadamente um claro sobredimensionamento das pernas com o intuito de compensar o ângulo em que a obra é contemplada na Capela Brancacci. Field afirma que este tipo de conhecimento poderia ter sido transmitido a Masaccio através do seu contacto com Donatello, visto este tipo de compensação perspéctica ser habitual na obra deste artista (Field J. , 1997, p. 61).

liberto das amarras teológicas da culpa, parece assumir a sua natureza humana com uma inigualável e sóbria modernidade. Mesmo em obras pósteras de ampla divulgação, caso da célebre gravura de Albrecht Dürer de 1504, o Adão, inspirado no Apolo do Belvedere, representa uma divindade pagã e não um homem no sentido "moderno" do termo. Percebe-se assim, que a prática pictórica flamenga, para além do carácter eminentemente tecnológico que apresenta, irá operar, fruto da *mimésis* absoluta com que representa a realidade, uma genuína "*comprehensio mundi"*, expressão com que Fazio caracteriza esse processo de dessacralização do homem e do mundo, e que se propõe designar doravante de *humanismo óptico* (Belting, 2014, p. 105). Com esta ideia em mente, retome-se a exame a *Oratio* de Giovanni Pico della Mirandola, observando a óbvia paridade filosófica detida entre o texto e a imagem, não obstante o facto de mais de meio século os separarem. De facto, se o primeiro nos remete para uma caracterização do homem enquanto mediador entre um mundo natural e um mundo angélico, distinguindo-se das demais formas de vida por constituir-se "artífice de si mesmo" (Mirandola, 2011, pp. XXII, XXIII); também a pintura parece não desvirtuar de todo este dado ontológico, antes, formaliza-o de acordo com uma perspectiva familiar, ou seja, integrando na equação o fundamento Cusaniano/Eyckiano do *Quo potest/Als Ich Can*. A presença subliminar do futuro mote Eyckiano numa filactera no topo do reverso do retábulo, surge, de facto, como uma espécie de primeira afirmação epistémica do pintor enquanto *Doctus Artifex* [**Fig. 30**]. Além de invocar a memória do falecido irmão Hubert van Eyck, a inscrição configura uma clara celebração estatutária dos artistas fundamentada nessa nova e extraordinária forma de «fazer» artístico: *"The painter Hubert, a greater man than whom cannot be found, began this work. Jan his brother, second in art, fulfilled the weighty task at the request of Jodocus Vijd. He invites you with this verse, on the sixth of May [1432]* ***to look at what has been done****"*[274] (Porras, 2018, p. 53, *grifo nosso*). O artista, à semelhança de Adão, invoca o carácter formador que este "novo" homem manifesta; um homem capaz de fazer do livre arbítrio, i.e., do «*Quo potest*», a sua mais proverbial condição de criador absoluto, de resto, em total concordância com a *Oratio* de Pico:

> Ó Adão, não te demos nem um lugar determinado, nem um aspecto que te seja próprio, nem tarefa alguma específica, a fim de que obtenhas e possuas aquele lugar, aquele aspecto, aquela tarefa que tu seguramente desejares, tudo segundo o teu parecer e a tua decisão. A natureza

[274] No original em Latim: "Pictor Hubertus e Eyck - maior quo nemo repertus Incepit – pondus – q[ue] Johannes arte secundus [Frater perfunctus] – Judoci Vijd prece fretus Versu sexta mai – vos collocat acta tueri". Erwin Panofksy propõe uma tradução ligeiramente distinta da supra mencionada: "The painter Hubert van Eyck, greater than whom no one was found, began [this work]; and Jan, his brother, second in art, having carried through the task at the expense of Judocus Vyd, invites you by this verse, on the sixth of May, to look [or, possible, "to protect"] what has been done" (Panofsky, 1971a, p. 206).

> bem definida dos outros seres é refreada por leis por nós prescritas. Tu, pelo contrário, não constrangido por nenhuma limitação, **determiná-la-ás para ti, segundo o teu arbítrio**, a cujo poder te entreguei. Coloquei-te no meio do mundo para que daí **possas olhar melhor tudo o que há no mundo**. Não te fizemos celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, **árbitro e soberano artífice de ti mesmo**, **te plasmasses e te informasses, na forma** que tivesses seguramente escolhido (Mirandola, 2011, p. 57, *grifo nosso*).

A ideia do artífice de si próprio, ecoa uma vez mais a valorização que o «fazer» representava para o homem moderno, um «fazer» entendido sobretudo enquanto instrumento epistémico capaz de instalar e constituir a verdadeira singularidade ontológica da idade moderna. Se se recordar novamente o *moto* escolástico *operari sequitur esse* [o operar segue o ser], compreenderemos que esta concepção de Mirandola já se encontra claramente em ruptura com este princípio estrutural do pensamento medieval. Com efeito, na sua concepção, a dimensão operativa já não segue o ser, antes, afirma-o perante o mundo. Este novo homem, "soberano artífice" de si mesmo e instalado "no meio do mundo" para que daí o possa compreender, constitui-se assim enquanto ser que se forma e modela a si próprio, i.e., alguém que através da observação/registo do mundo opera nele uma acção transformadora. A renovada proposição que Pico estabelece de Adão, constitui-se deste modo, enquanto movimento de emancipação teológica, numa clara ruptura com a tradicional concepção pungente e metanóica – o seu ser é de acção e não de compunção.

Esta renovada concepção do «fazer» enquanto instrumento de emancipação gnosiológica do homem, será igualmente transposta para outras personagens com especial relevância sagrada. Com efeito, e ao contrário da iconografia tradicional onde José surge sempre como interveniente secundário, marginal e inoperante, a iluminura Franco-flamenga de finais do século XIV, começará a representá-lo enquanto elemento operativo e socializado, conferindo-lhe aquilo que Panofsky caracteriza por *"modest dignity of a good craftsman and breadwinner"* (Panofsky, 1971a, p. 165). Esta reconversão estatutária de S. José encontra-se claramente evidenciada no célebre *Retábulo de Mérode*, pintado por Robert Campin em 1435 [**Fig. 18**], e onde o santo surge no seu espaço oficinal rodeado de ferramentas e totalmente absorto na acção da sua práxis, constituindo um símbolo por excelência do engenho humano. O seu olhar, plenamente síncrono com a acção das mãos que operam, contempla a conversão da natureza em objectos da sua arte. Segundo Pamela Smith, José assume nesta obra um papel claramente interventivo na natureza da salvação, conferindo aos artesãos e às actividades laborais, uma função redentora da natureza (Smith, 2004, p. 51). Esta concepção soteriológica de um «fazer» redentor, quando confrontada com o Adão Eyckiano, remete para o facto de serem

precisamente essas duas dimensões sensitivas que se encontram destacadas na sua representação: a visão e a acção. Com efeito, no Adão de Gent sobressaem justamente estas duas componentes seminais na acção cognoscente humana: o olhar - algo marcial, penetrante e vigoroso, genuíno aferidor das reais medidas do mundo; e as mãos - que tratadas com uma notável sobriedade, se afirmam claramente na sua quididade, i.e., enquanto intercessoras entre o «Ser» e o mundo sensível. Nota-se inclusive, que tanto as mãos como o rosto, quando contrastadas com o torso e as pernas, apresentam uma coloração distinta, facto que, para além de conferir um carácter activo à personagem, traduz a certeza de Jan van Eyck ter recorrido a um modelo real na sua reprodução (Porras, 2018, p. 49). Esta absoluta *similitudo* detida entre o ente humano e a imagem fisica de Deus, instala segundo Belting um momento claramente paradigmático na história da arte: *"(...) on voyait pourtant dans ces premiers nus grandeur nature de l'histoire de la peinture des archétypes de l'être humain, dont la beauté justifiait qu'on imitât la nature: la beauté d'un corps qui avait été créé par Dieu, sous l'apparence d'un homme et d'une femme"* (Belting, 2014, pp. 198-201).

Importa, no entanto, compreender os antecedentes formais desta revolucionária forma de representação, que, não obstante ter atingido o seu auge na década de trinta do *Quattrocento*, vinha já sendo indiciada em diversas formas artísticas desde os alvores do século XV. Na verdade, poder-se-á considerar o Adão de Gent enquanto expoente máximo de um progressivo domínio óptico, mas não se poderá ignorar que essa "re-humanização" do espaço sacro terá tido como antecedente formal a arte da iluminura Franco-flamenga. De facto, esta constituirá uma das mais relevantes formas artísticas onde se evidenciarão os primeiros traços, tanto de uma renovação conceptual do espaço pictórico, como de uma progressiva maturação óptica na produção imagética. Efectivamente, e não obstante o facto de esta actividade anteceder em várias décadas o desenvolvimento pleno da pintura neerlandesa, a representação de iluminuras terá constituído o campo seminal onde terão sido ensaiadas todas as grandes novidades da futura óptica pictórica flamenga. Panofksy atribui este processo de progressiva autonomização à implementação de uma perspectiva naturalista, que progressivamente terá convertido a função complementar da iluminura numa forma de arte autónoma:

> During the fourteenth century, however, the miniatures assumed more and more the character of independent paintings and about 1400 many book illustration, enterily defying the restrictions of a decorative principle, more closely approximated the modern ideal of a "prospect through a window" than did the most progressive panels. Developed into full-fledged landscapes or realistic interiors, the miniatures produced at the beginning of the fifteenth century seem ready to step out of the vellum page and to become *in esse* what they

> already were *in posse*: "pictures" in the Albertian or "modern" sense of the term (Panofsky, 1971a, p. 28).

Esta consideração, quando confrontada com algumas obras de Mestre Bouciaut pintadas entre 1410 e 1416, caso especifico de *Boucicaut Venerando St. Catarina* ou da *Natividade* [**Fig. 8**, **Fig. 9**], constituem, de facto, uma revelação surpreendente. Estas pinturas, resultado do seu carácter eminentemente experimental, manifestam já uma evidente reconfiguração espacial dos interiores, permitindo deste modo o estabelecimento de diversos e inovadores planos auxiliares da narrativa. Panofksy destaca o carácter arrojado do Mestre de Boucicaut, fundamentalmente através da "invenção" de dois dispositivos revolucionários: o uso de um "diafragma", cuja função consiste em efectuar um corte transversal no plano pictórico, formalizando uma espécie de janela; e o deslocamento do centro de visão para um dos extremos do campo visual, ampliando desta forma o espaço pictórico oposto, originando assim uma perspectiva excêntrica (Panofsky, 1971a, p. 59). Surpreendentemente, o espaço criado por este deslocamento do eixo de fuga afigura-se ilusoriamente coerente, bastando, no entanto, uma simples projecção das ortogonais para denunciar o seu óbvio arcaísmo [**Fig. 8**]. De facto, o modelo perspéctico utilizado por Mestre de Boucicaut em obras como a *Natividade*, encontra-se ainda sujeito à regra medieva da *perspectiva naturalis* ou *communis*, fazendo uso de um eixo de fuga central, de resto, seguindo a tradição clássica pré-Albertiana. Estes primeiros ensaios pictóricos, ainda que relevantes, não anunciam, como é evidente, o desenvolvimento póstero da *perspectiva artificialis*, mas não terão sido certamente despiciendos para a formação, duas décadas depois, da maturidade perspéctica Albertiana.

Paralelamente à autonomização da iluminura enquanto forma independente de arte e da inovadora criação do "diafragma" ou de uma "proto-janela" Albertiana, terá sido, no entanto, no plano óptico que se terão operado as maiores novidades. De facto, todas as inovações implementadas pelo Mestre de Boucicaut na representação do espaço pictórico, terão originado consequentemente um maior domínio e compreensão da luz e do seu efeito sobre os objectos, forçando o surgimento de novas soluções técnicas. Em finais do século XIV, assistir-se-á assim à introdução de novos aglutinantes, misturados ou em alternativa ao habitual *médium,* tradicionalmente designado como "brilho" e que consistia no uso de clara de ovo batida. Os pigmentos vermelhos, através da adição de gema de ovo, tornar-se-iam mais transparentes e brilhantes, assim como os azuis, quando temperados com a recém-descoberta goma arábica. Estas inovações aparentemente inócuas, viriam a ser, na realidade, precursoras do famoso processo de velaturas e

transparências responsáveis pela caracterização técnica da futura pintura flamenga. Mestre Boucicaut terá sido assim o principal responsável pela introdução técnica do esmalte e/ou lustre, assim como, dos esbatidos que posteriormente caracterizarão a superioridade técnica do óleo. Note-se, porém, que o carácter inovador de Mestre Boucicaut não se restringirá à formulação conceptual de um novo espaço pictórico e/ou à implementação tecnológica de novos componentes na *práxis*, mas sobretudo, na afirmação de uma nova filosofia observacional, que de resto, constituirá o principal rasgo epistémico de todo o *Quattrocento*. Com efeito, terá sido este Mestre o primeiro a representar o céu, não uniformemente azul, mas gradualmente iluminado e desvanecido por um tom esbranquiçado em direcção ao horizonte, assim como, a ensinar os seus alunos a dar vida a esses mesmos céus, introduzindo nuvens reais e meteorológicas: cirros brancos e cúmulos cinzentos sombreados de amarelo e carmesim [**Fig. 9**] (Panofsky, 1971a, p. 57). Através da observação do decaimento do azul do céu na exacta medida em que este se aproxima da terra, Boucicaut registará também o modo como a cor e a substância dos objectos parecem desvanecer-se com a distância, descobrindo precocemente o conceito de perspectiva atmosférica: "(…) *the most distant trees, hills and buldings turn into disembodied phantoms, their contours dissolving in the air and local color drowned out in a bluish or grayish haze*" (Panofsky, 1971a, p. 57). Panofsky atribui-lhe ainda uma outra inovação cujo impacto será absolutamente crucial para o desenvolvimento póstero da *Scientia Pictórica* – a descoberta do *Chiaroscuro*. Com efeito, em diversas representações de interiores de habitações, exemplo do fólio *Carlos VI e Pierre Salmon* [**Fig. 10**], o diafragma abre-se sobre uma sala sumptuosa que comunica com o espaço exterior por intermédio de uma janela aberta, através da qual, é possível observar um céu representado com a já referida declinação cromática. A luz zenital, reflectida pelas vidraças, transmite-se suavemente para o interior da habitação, conferindo assim uma sensação de intimidade distinta daquela observada nos grandes espaços abertos ou nas edificações com significado sacro (Panofsky, 1971a, pp. 59-60). Esta será sem sombra de dúvida, uma das primeiras utilizações de uma fonte lumínica indirecta, ou seja, não zenital, condição primordial para a propagação de luz rasante, indispensável para o efeito claro-escuro. Note-se que estes dois conceitos: perspectiva atmosférica e claro-escuro; serão teorizados por Leonardo cerca de noventa anos mais tarde. Observe-se que em Itália serão precisos cerca de cinquenta anos, até Piero della Francesca utilizar a luz com claras finalidades narrativas e/ou dramáticas. De facto, no seu paradigmático *Sonho de Constantino* [**Fig. 163**], pintado por volta de 1450, é possível

observar já o uso de uma fonte lumínica artificial, i.e., não zenital. Apesar da origem divina da luz, o efeito de delineamento estrutural que provoca nas figuras, constitui, sem sombra de dúvida, um dos primeiros exemplos do uso de *Chiaroscuro* da pintura italiana.

Se Mestre de Boucicaut se constitui, de facto, como um dos pioneiros do naturalismo pictórico, intérprete indispensável para a compreensão futura do fenómeno óptico na pintura neerlandesa, existe, porém, um outro nome cuja relevância será igualmente incontornável – os célebres irmãos Limbourg. Panofsky afirma, que não obstante Boucicaut ter sido o explorador seminal deste emergente mundo óptico, terão sido os irmãos Limbourg os seus reais colonizadores (Panofsky, 1971a, pp. 61-62). Sendo de longe os mais reconhecidos iluminadores de livros do *Quattrocento*, os irmãos Limbourg, Paul, Herman e John Malouel, terão começado a sua carreira por volta de 1399 como aprendizes de ourives em Paris, tendo, a partir de 1402, entrado ao serviço de Filipe o Calvo, Duque da Borgonha. Panofksy destaca o facto de estes terem nascido na Flandres, de terem tido a sua formação inicial em Paris, e de terem anteriormente servido o Duque da Borgonha, como factor conferente de familiaridade para com as principais inovações artísticas do seu tempo - inovações essas que terão sintetizado e desenvolvido (Panofsky, 1971a, pp. 61-62). Não obstante a presença de inúmeros traços Giottianos na sua obra, assim como, a influência das escolas de Siena, Pisa e do Norte de Itália em alguns estilemas representados, os irmãos Limbourg irão desenvolver diversos praxiemas no campo da óptica, cujo impacto será fundamental para o desenvolvimento póstero da pintura Neerlandesa (Panofsky, 1971a, pp. 63-65). Algumas destas novidades, encontram-se claramente evidenciadas na obra *Les Très Riches Heures*, pintado para o Duque de Berry na primeira década do século XV, ou seja, entre 1411 e 1416. Nas pinturas dedicadas aos meses de Março e de Outubro, é possível observar uma relevante novidade que desde a antiguidade clássica não tinha voltado a ser representada na pintura europeia – a projecção de sombras. Com efeito, é possível observar claramente que todos os objectos e personagens presentes no espaço pictórico representado projectam sombras: caso do camponês, dos animais e do arado no mês de *Março* [**Fig. 6**]; ou do semeador, do cavalo, das asas de um objecto em primeiro plano, do espantalho, e em todas as demais personagens que compõem o plano fundeiro da imagem correspondente ao mês de *Outubro* [**Fig. 7**]. De notar, que todas estas sombras se encontram coerentemente projectadas de acordo com a direcção da luz dominante.

Observe-se que em Itália, a representação óptica de sombras enquanto dispositivo narrativo com um valor de coerência equivalente ao dos irmãos Limbourg, surgirá apenas em 1425 pelas mãos de Masaccio aquando da execução dos frescos da Capella Brancacci [**Fig. 151**] ou da *Madonna com o Menino*[275] [**Fig. 147**] (Panofsky, 1971a, p. 66). De facto, a relevância desta revolução óptica na pintura europeia não se prenderá exclusivamente com as dinâmicas epistémicas a ela associadas, mas inclusive, a novos processos narrativos, onde a luz e a sombra, habilmente associadas ao espaço pictórico, se tornam agora protagonistas da acção. Um dos exemplos mais flagrantes desta inovação e das amplas consequências da sua introdução nos tradicionais motivos iconográficos, encontra-se ilustrado no fresco *S. Pedro cura os doentes com a sua sombra* pintado por Masaccio entre 1426 e 1427 [**Fig. 155**]. Se até aqui, apenas a intervenção física da luz alcançava protagonismo nas narrativas do sagrado, a partir da segunda década do *Quattrocento* também a sombra irá adquirir um carácter soteriológico equivalente. No entanto, e apesar da óbvia notoriedade que a obra de Masaccio possui no desenvolvimento destes processos diegéticos, a sombra por si representada caracteriza-se ainda pela sua natureza amplamente especulativa, i.e., fundamentada numa metodologia dedutiva, mas não observacional. Na verdade, para se contemplar uma representação óptica coetânea e inteiramente coerente, será necessário regressar uma vez mais à Flandres. Com efeito, na *Trindade Sagrada* de Robert Campin, pintada entre 1428 e 1430 [**Fig. 17**], encontra-se a primeira representação pictórica conhecida de uma sombra de dupla intensidade habilmente pintada a partir de uma observação directa[276]. Efectivamente, e à semelhança dos já referidos avanços epistémicos de Mestre de Boucicaut, também a teorização deste fenómeno tardará cerca de sessenta anos até ao surgimento do *Trattato* de Leonardo (Gombrich E. , 2014, p. 17).

Não obstante o curto intervalo cronológico no que respeita à projecção de sombras em ambas as escolas, dever-se-á salientar que a representação dos reflexos na água possui um diferencial muito mais relevante. Com efeito, na pintura *Outubro* dos irmãos Limbourg [**Fig. 7**], é possível observar os reflexos que tanto os barcos como as

[275] De notar que a projecção da sombra da Virgem sobre o trono, apesar de possuir um carácter perspéctico, não resulta de nenhuma observação directa do fenómeno óptico.

[276] Este aspecto em particular tornar-se-á extraordinariamente relevante na análise da propagação do fenómeno óptico na pintura europeia. Com efeito, uma observação atenta dos *Painéis de São Vicente de Fora*, permite constatar que em escassas quatro décadas, também as oficinas nacionais dominavam este *praxiema*. Este facto constitui uma prova inequívoca de que a nova filosofia observacional, a par das tecnologias pictóricas revolucionárias, encontrava-se já implementadas no espectro oficinal Português na segunda metade do século XV. Esta questão será retomada a exame em capítulo póstero.

personagens representadas junto ao canal no plano fundeiro da imagem projectam sobre a água. Verifica-se, no entanto, que não obstante o diferencial cronológico de mais de uma década, a consciência óptica das superfícies translúcidas e especulares tardará a implementar-se na escola italiana. De facto, nem a representação de S. Pedro no *Pagamento do Tributo*, nem a do Neófito do *Baptismo dos Neófitos* de Masaccio, pintadas entre 1425 e 1426, manifestam qualquer interacção óptica com as propriedades reflexivas e translúcidas da água, já que esta manifesta uma natureza material em tudo semelhante às demais [**Fig. 152** e **Fig. 153**]. Se se comparar a obra *Histórias de São Nicolau de Bari*, pintada por volta de 1437 por Fra Angélico, este diferencial ainda se acentua mais [**Fig. 134**, **Fig. 135**]. Com efeito, e retirando a representação do céu nublado segundo a lição de Mestre de Boucicaut, nada na pintura de Angélico se equipara ao mundo óptico que a pintura dos irmãos Limbourg, produzida quase três décadas antes, manifesta. Compare-se a representação das edificações e da natureza envolvente: em Angélico, de convenção e notoriamente artificiais; nos Limbourg, naturalistas e perspecticamente coerentes. O mar na pintura de Angélico não possui qualquer natureza reflexiva, não se distinguindo dos demais elementos representados. No que concerne aos reflexos e translucidez na representação de superfícies liquidas por parte da escola italiana, o seu desenvolvimento mostrar-se-á particularmente tardio. Com efeito, à excepção dos novos conferentes de volumetria e de espaço pictórico que Giotto implementa na sua pintura, a capacidade de emulação óptica de superfícies reflectoras, mostrar-se-á totalmente inexistente. Veja-se a exemplo, o célebre *Baptismo de Cristo* da *Cappella degli Scrovegni* pintado entre 1304 e 1306, onde a representação da água se limita à sobreposição de um plano vertical e translúcido de tonalidade esverdeada [**Fig. 124**]. A implementação de um efeito minimamente veraz tardará cerca de século e meio, até à criação do célebre *Baptismo de Cristo* de Piero della Francesca [**Fig. 162**], obra pintada entre 1448 e 1450, e onde já é possível observar, de facto, o reflexo das inúmeras personagens do plano fundeiro, assim como da natureza envolvente. Nota-se, no entanto, exceptuando a projecção da perna esquerda sobre a direita do Baptista, e das abas dos vestidos sobre as pernas dos anjos, uma absoluta ausência de sombras. Este aspecto, confere uma clara natureza imaterial à quididade dos corpos, que, transidos pela luz de forma uniforme, parecem não lhe oferecer qualquer resistência. Tendo em conta que entre 1435 e 1444, duas obras particularmente discretas de um pintor igualmente discreto como o Alemão Konrad Witz, manifestam já uma meticulosa representação dos reflexos translúcidos e especulares, o diferencial para com a escola italiana agrava-se. De facto, tanto no São Cristóvão, pintado

em 1435 [**Fig. 103**], como na *Pesca Milagrosa* de 1444 [**Fig. 102**], os detalhes ópticos característicos das propriedades reflexivas da água, revelam já uma clara aquisição do *praxiema* por parte das oficinas Alemãs, evidenciando assim a presença de uma ampla troca epistémica no Norte da Europa (Porras, 2018, pp. 62-64). Também no que respeita à representação do efeito reflexivo dos metais e do vidro, o desnível cronológico torna-se avassalador. De facto, os primeiros ensaios observáveis na pintura italiana de uma representação veraz de metais e/ou superfícies vítreas, pertence uma vez mais a Piero della Francesca. Uma análise da sua obra, permite intuir que o *praxiema* flamengo em questão, apenas terá começado a ser dominado pelas escolas italianas na década de setenta do século XV. Observe-se uma vez mais a obra *O Sonho de Constantino* [**Fig. 163**], pintada entre 1448-1450. A armadura dos soldados, apesar de banhada por uma luz rasante que lhe confere um determinado aspecto solarizado[277], não se distingue dos demais materiais representados na obra. Uma década depois é já possível observar, ainda que de forma rudimentar, algumas qualidades reflexivas nas partes metálicas da armadura do *São Miguel*, obra pintada em 1469 [**Fig. 168**]. No entanto, será apenas na célebre *Pala di Brera* [**Fig. 169**], pintada já na década de setenta, que os esforços envidados para conferir um notório caracter reflexivo à armadura do Duque Federico da Montefeltro, parece evidenciar uma consciência crescente, ainda que inconclusiva, da complexidade óptica da questão. E de facto, o carácter inconclusivo desta representação torna-se inequívoco quando comparada com a armadura do São Jorge da *Virgem e Menino com Cónego Van der Paele* [**Fig. 44**, **Fig. 46**, **Fig. 47**, **Fig. 48**, **Fig. 49**], pintada entre 1434 e 1436 por Van Eyck, ou seja, quatro décadas antes. Enquanto que a armadura Eyckiana representa o objecto real sob determinadas condições lumínicas, a de Piero della Francesca é a representação idealizada de um objecto com características reflexivas. Considerando que a *Sacra Conversazione* utilizou na sua feitura uma técnica mista de têmpera e óleo, a questão da influência tecnológica na *práxis* e no realismo pictórico, ainda que relevante, torna-se claramente despicienda face à nova filosofia observacional com que a pintura neerlandesa renovou as práticas pictóricas europeias a partir da segunda metade do século XV. Esta constatação encontra-se amplamente sustentada pelo *Arcanjo Miguel* de Pietro Perugino [**Fig. 202**], que, pintado entre 1496 e 1500, comprova definitivamente como a partir da década de setenta se terá assistido a uma aceleração na

[277] A solarização, também designada por *Efeito Sabattier*, consiste numa técnica fotográfica criada em 1862, que utiliza a inversão dos valores tonais de algumas áreas das imagens, motivando um forte contraste entre zonas iluminadas e obscuras, conferindo um carácter algo irreal às imagens assim criadas.

expansão do *praxiema* flamengo. Pietro Perugino, cuja formação inicial terá decorrido nas escolas regionais de Bartolomeo Caporali e/ou Fiorenzo di Lorenzo na Perugia, concluiu o seu aprendizado na oficina florentina de Verrocchio, muito provavelmente em finais da década de sessenta, de resto, à semelhança do seu companheiro Leonardo. Este aspecto vem conferir ainda mais veracidade à já referida tese de Craig Hugh Smyth e de Dario Covi[278], de que Verrocchio terá assumido, de facto, o papel de «introdutor» das novidades ópticas da escola Veneziana, oriundas em primeira mão, claro está, da Flandres, e que importa retomar uma vez mais: "*It is easy to agree with Smyth that Verrocchio must have been the transmitter of such "pictorial" ideas to the younger generation of Florentine painters, in his shop and in his circle"* (Covi, 1983, p. 272). Com efeito, ao observar a armadura do *Arcanjo Miguel* de Perugino, constata-se que não obstante o ligeiro empastamento da armadura, a emulação óptica dos reflexos envolventes deriva integralmente da prática pictórica flamenga. Efectuado o cotejo com as armaduras do Painel dos cavaleiros do Altar de Gent [**Fig. 41**, **Fig. 42**, **Fig. 43**], ou ainda com o soldado adormecido em *As Três Marias no Túmulo*, uma obra pintada entre 1410 e 1420 e atribuída a Hubert Van Eyck, [**Fig. 13**, **Fig. 14**], o referente torna-se claramente explicito. É inegável concluir, que sem a transmissão desta novidade óptica ocorrida entre a escola flamenga e a veneziana, e entre esta e a florentina, não teria sido possível ao aprendiz de Pietro Perugino, o célebre Raffaello Sanzio, pintar mais de um século depois e de forma magistral, os reflexos das armaduras dos soldados na famosa *Stanze* do Vaticano *A Libertação de São Pedro* [**Fig. 207**, **Fig. 208**, **Fig. 209**]. A obra que Raffaello realizará em 1514, não obstante o facto de ser um *afresco*, concretiza de forma sublime a concatenação entre o humanismo óptico flamengo e a perspectiva *artificialis* florentina, constituindo um marco inegável na afirmação teórica e multidisciplinar da *Scientia Pictórica.*

[278] *Vide* páginas 245-249.

4.3.1. O retrato enquanto símbolo de vanguarda social

Analisado o papel relevante que a iluminura representou para o desenvolvimento póstero da pintura flamenga, importa sublinhar que tanto Jan van Eyck como Rogier van der Weyden a terão utilizado enquanto campo de ensaio dos novos processos de emulação e renderização óptica da natureza. Com efeito, ao observar o *Nascimento de São João Baptista* atribuído a Jan van Eyck [**Fig. 11**], ou a obra *Jean Wauquelin apresenta as 'Chroniques de Hainaut' a Felipe o Bom* de Rogier van der Weyden [**Fig. 12**], denota-se já a presença de alguns traços fundamentais dessa futura e compósita *Scientia Pictórica*. Existe, porém, uma outra tipologia pictórica cujo desenvolvimento e implantação nas oficinas neerlandesas irá surtir uma radical alteração de paradigma – a "invenção" do retrato flamengo. Com efeito, em face da notória novidade que estas imagens produzidas na Flandres terão traduzido nas mentalidades de um emergente século XV, não deixa de ser sintomático nem de todo incompreensível, que a filiação filosófico-imagética de Cusa tenha incidido exclusivamente sobre esta categoria desenvolvida por pintores *ultramontani*. Seja sobre o pretenso autorretrato de Roger van der Weyden, sobre o hipotético retrato de mestre Eckhart, ou ainda sobre o retrato do Cardeal *Niccolò Albergati* ou o paradigmático *Retábulo de Gent*, é certo que o seu pensamento e a sua teoria da *Vivo Imago* parecem consubstanciar-se exclusivamente no inovador *Humanismo Óptico* da pintura Neerlandesa. O desenvolvimento dos novos processos pictóricos com vista à *mimésis* absoluta da realidade, terá tido assim como objectivo primordial a representação fiel e veraz do indivíduo. Com efeito, não obstante o papel central que o realismo textural representará no sortilégio visual da pintura flamenga, e que Panofsky, recorde-se, caracteriza nos seguintes termos: "(...) Era como se tivessem de ser os seus próprios carpinteiros, caldeireiros, ourives, tecelões, escultores e arquitectos, usando o pincel em vez dos martelos, das tenazes e dos cinzéis" (Panofsky, 1981, p. 223), nada será equiparável ao estatuto revolucionário que o retrato - fiel, mimético e inteiramente desenvolvido na oficina de Jan van Eyck - irá alcançar. Para Belting, esta nova tipologia pictórica que a Flandres irá desenvolver a partir da terceira década do *Quattrocento*, deverá ser entendida no contexto de um conflito social que oporá a nobreza às novas e emergentes realidades sociais. No cerne dessa revolução, encontra-se, de facto, a origem da pintura moderna, manifestando-se enquanto produto estético completamente inovador, i.e., a representação veraz e mimética do individuo enquanto conferente de memória e de estatuto social. Apesar de o retrato individual já existir anteriormente, o grau de ruptura

com que subitamente será reinventado nas oficinas do Norte da Europa, tomará proporções avassaladoras, constituindo o capítulo seminal de uma história social da arte[279]. Esta nova tipologia de representação será responsável pelo advento de um tema até aí inédito: o retrato burguês entendido segundo uma renovada concepção, ou seja, enquanto espelho feérico do ser humano em oposição ao retrato idealizado da nobreza com fins exclusivamente áulicos e/ou simbólicos[280]. Este poderoso grupo social e mercantil, far-se-á assim identificar, não através dos tradicionais títulos, motos ou brasões de armas, mas através de uma representação fiel e veraz da sua fisionomia – abandonando assim, o mero plano simbólico que o retrato medieval preconizava (Belting, 2014, p. 29; Smith, 2004, p. 47). Segundo a perspectiva de Panofsky, esta novidade denotar-se-á através da confrontação com as tradicionais representações "idealizadas" ou de "tipo", ou seja, a representação de figuras narrativas ou de género. Este novo retrato burguês será assim caracterizado por duas qualidades essenciais e, em certo sentido, paradoxais: individualidade e/ou singularidade; e totalidade ou inteireza. Se por um lado o retrato possui como função primordial revelar o que é que distingue o retratado dos demais, ou até de si próprio caso fosse retratado num período distinto ou em circunstâncias diferentes; por outro, procura revelar o que o retratado possui em comum com o resto da humanidade e o que permanece de constante nele, independentemente do lugar e do tempo (Panofsky, 1971a, p. 194). Um dos exemplos mais precoces e flagrantes desta singularidade, encontra-se presente na dupla representação de corpo inteiro dos próprios mecenas que financiaram o *Retábulo da Adoração do Cordeiro Místico*, Jodocus Vijd e a sua esposa Elizabeth Borluut [**Fig. 30**]. Apesar de Jodocus não pertencer à nobreza local, seria em 1433 nomeado burgomestre da cidade, singularidade que o seu retrato transmite plenamente: um homem real, sem idealizações ou desvios à sua natureza intrínseca (Porras, 2018, p. 48; Belting, 2014, p. 180). Face à evidente novidade que este género traduz, Belting questiona-se por que razão a história da arte irá subtrair reiteradamente aos pintores neerlandeses a primazia de uma revolucionária forma de representação. De facto, para se compreender o carácter anfibológico que a categorização

[279] O retrato enquanto forma de arte independente, formaliza um dos fundamentos essenciais da cultura humanista, constituindo na antiguidade um reincidente elemento de especulação literária, recuperado posteriormente no *Quattrocento*. Veja-se a título de exemplo a obra *Eikones* de Luciano de Samosata, invocando precisamente o sortilégio da imagem construída com base na verosimilhança absoluta. *Vide* (Samosata, 2014, pp. 147 - 175).

[280] Integrados no contexto de uma revolução óptica da representação humana com contornos claramente ontológicos, os painéis ditos de *São Vicente*, afiguram-se claramente na vanguarda da novidade pictórica europeia, sobretudo, no verismo igualitário com que os rostos dos diversos estratos sociais se encontram representados.

histórica desta escola encerra, basta ler o que alguns dos primeiros teóricos teceram a respeito do seu posicionamento na charneira da idade moderna. Aquando da grande exposição *Le Primitifs flamands,* que decorreu em Bruges no ano de 1902, dois visitantes ilustres iriam ser assolados por uma questão isócrona, i.e., como conjugar o tempo da óptica pictórica flamenga com o tempo histórico? Huizinga (1872-1945), no seu *The Autumm of the Middle Ages*, publicado em 1919, quando confrontado com a manifesta modernidade que a obra de Van Eyck representa, aponta um processo de revelação e desenvolvimento do mundo medievo sem rupturas evidentes: *"(…) the naturalism of the Van Eyck, which is usually regarded in art history as an element announcing the arrival of the Renaissance, should rather be regarded as the complete unfolding of the medieval spirit"* (Huizinga *apud* Porras, 2018, p. 9). Max Jacob Friedländer, por seu turno, manifesta na obra *Early Netherlandish Painting* de 1924, uma consideração totalmente oposta. Para Friedländer, a revolução de vanguarda que Van Eyck opera na pintura, traduz não apenas uma completa renuncia às tradicionais concepções artísticas, mas sobretudo, uma total revelação do homem: *"The Van Eyck left their footprints and their names (…) succeeding where their predecessor failed (…) Tradition had begun to loosen its hold, eyes were trained on the world's infinite diversity – and rigid contemporary patterns lost their power"* (Friedländer *apud* Porras, 2018, p. 9). Poder-se-á tender a considerar que ambos estão correctos, mas a categórica rutpura epistémica de Van Eyck que Panofksy caracteriza enquanto *"the most exhaustive and the most tantalizing interpreter of human nature"*, infere total validade à opinião de Friedländer (Panofsky, 1971a, p. 194). Talvez Huizinga pudesse partilhar deste ponto de vista, se, no estudo comparado entre pintura e literatura que levou a cabo, tivesse ampliado a discussão para o âmbito do retrato flamengo, tal como iria efectuar posteriormente para o Renascimento italiano. Todo o âmbito analítico póstero que Huizinga tece, contaminado ainda pelas concepções Burckhardtianas em torno do indivíduo moderno, recairá singularmente sobre a mimésis com que estes pintores representavam a realidade, mas raras vezes sobre a concepção ontológica do homem no Norte da Europa, evitando desta forma estabelecer qualquer vinculo comparativo entre o retrato setentrional e o seu congénere italiano (Belting, 2014, p. 53). E, no entanto, apesar desta flagrante omissão, será a nova tipologia da representação flamenga, mediante as múltiplas encomendas realizadas pelos diversos encarregados de negócios das repúblicas italianas, a enformar por completo o futuro sortilégio retratístico meridional. Na verdade, todo o carácter inovador que esta revolucionária forma de representação naturalista e/ou ilusionista constitui, será

desenvolvido e difundido por um singular trio – o triângulo oficinal constituído por Robert Campin, Jan van Eyck e Rogier van der Weyden (Smith, 2004, pp. 37, 38). Belting chama a atenção para o estudo comparativo de quatro obras que permitem percepcionar o tremendo salto evolutivo que o género retratista terá sofrido em apenas duas décadas graças à acção singular de Van Eyck, na sua opinião, o seminal "mestre-inventor" do retrato Burguês (Belting, 2014, p. 30). Esta atribuição, dever-se-á fundamentalmente à forma inclusiva que o "Pintor de Corte" Jan van Eyck irá conferir ao *topos* tradicional do retrato de príncipes e de altos dignitários da corte, liberalizando-o, actualizando-o e transpondo-o para as classes sociais emergentes. Este processo de dessacralização e de progressiva humanização do retrato, terá amplas consequências sociais. A existência de um diferencial avassalador entre alguns retratos, que, não obstante a parca distância cronológica que os separa, possuem entre si um tremendo diferencial epistémico, são claros indiciários de uma revolução óptica em curso. Com efeito, ao comparar o retrato de *Luis II d'Anjou*, pintado pela oficina dos irmãos Limbourg em 1415 [**Fig. 4**], com o *Retrato de Homem com Turbante Vermelho* de Jan van Eyck, pintado por volta de 1435 [**Fig. 64**], revela-se claramente que no decorrer dessas escassas duas décadas, já estaria em curso um processo de rápida maturação epistémica: por um lado, através da ruptura com as tradicionais formas de representação, caso sintomático do perfil numismático; por outro, através da introdução de uma nova consciência mimética fundamentada na óptica e na nova filosofia observacional. Na verdade, e não obstante a permanência do tradicional perfil, traduzindo ainda um certo arcaísmo na sua concepção, o apurado tratamento da face e o verismo credível que os diversos pormenores do rosto de Luís d'Anjou conferem ao retrato, denotam já alguns tímidos traços que permitem intuir uma apurada reflexão mimetizante (Belting, 2014, pp. 31-34). Se se acrescentar a esta equação outras obras da esfera oficinal dos irmãos Limbourg, caso das célebres *Très Riches Heures du Duc de Berry* produzidas entre 1411/12 e 1416, compreende-se que a permanência simbólica desta forma de representação constituía ainda, na primeira década do *Quattrocento*, um cânone estatutário incontornável. De facto, na imagem consagrada ao mês de Janeiro [**Fig. 5**], representando as tradicionais festas de ano novo designadas por *étrennes*, o Duque, representado de perfil em frente de uma tela de fogo, confere uma óbvia sobriedade áulica à imagem (Porras, 2018, pp. 28-29). No entanto, o espaço onde a festa decorre, reproduzido nos seus mais ínfimos detalhes, desde a tapeçaria no plano fundeiro, aos inúmeros objectos cuidadosamente mimetizados, encontra-se povoado por inúmeros cortesãos retratados fielmente sob diversas perspectivas: de perfil; frontal; e a

três-quartos. De resto, um dos pouco perfis que se repetem na imagem, o do mordomo por detrás do Duque, possui uma clara função narrativa, conferindo dinâmica à acção e ordenando a entrada do próximo prato através das palavras *"Approche, approche"* (Panofsky, 1971a, p. 65). Esta realidade traduz uma conclusão lógica - a de que a representação em perfil numismático se encontrava ainda limitado a diversos graus nobiliárquicos ou a determinadas funções governativas, conferindo às demais classes sociais, uma ampla liberdade representativa[281]. Se se acrescentar um outro exemplo apresentado por Hans Belting em torno da liberalização social do retrato, o pendor transformador destas décadas torna-se ainda mais evidente. Com efeito, a comparação entre o esquemático *Retrato de mulher*, originário da escola Franco-Flamenga e pintado em 1410 [**Fig. 3**], com o retrato da esposa de Jan van Eyck, Margaret, pintado em 1439 [**Fig. 57**], revela claramente o diferencial operativo, mas também ontológico, que se instalou nesse escasso lapso temporal. De facto, se o retrato de 1410 denota ainda um esquematismo e uma convencionalidade evidente na forma como o perfil se encontra delineado, atribuindo-se mais relevo ao verismo dos detalhes do vestido e aos ornamentos do que ao rosto, já o retrato de Margaret parece romper claramente todos os paradigmas canónicos. De facto, a forma aberta e desafiante com que enfrenta o olhar do observador, parece emular a mesma atitude presente no retrato do *Homem com Turbante Vermelho*. O ângulo da face dos retratados é precisamente o mesmo, i.e., uma representação quase frontal com o rosto ligeiramente virado para a direita. Esta solução compositiva, de resto, encontra-se empregue em inúmeras obras de Van Eyck, seja no retrato do Cardeal Albergati [**Fig. 19**], seja no retrato do Cónego van der Paele [**Fig. 44**]. Um único aspecto, no entanto, parece divergir estas obras dos retratos de Jan e da sua esposa Margaret, um pormenor que se prenderá inteiramente com a práxis da sua concepção. De facto, tanto Albergati como Van der Paele, possuem o olhar alinhado com o sentido do rosto, ou seja, fixando um ponto distante à sua direita. Se no caso de van der Paele, o seu olhar parece convergir com o da virgem e do menino, já o de Albergati transpõe claramente o espaço pictórico delineado pela moldura. Este aspecto, que parece indiciar uma mera opção compositiva, poderá, no entanto, traduzir uma questão epistémica de profundo sentido. Efectivamente, a diferença poderá residir no facto de tanto o retrato de Margaret, como o

[281] Segundo Panofksy, não será possível encontrar nenhum retrato individual representado de perfil na Flandres, em França ou na Alemanha entre 1420 e 1500. O perfil numismático regressará apenas no século XVI pela mão de artistas comprometidos com o ideal de um *renascimento* do norte, caso de Dürer, Massys, Burgkmair e Holbein (Panofsky, 1971a, p. 171).

suposto autorretrato de Jan terem sido realizados presencialmente. No caso do autorretrato, torna-se evidente que a sua tipologia terá obrigado a uma técnica especifica, ou seja, ter sido pintado frente a um espelho, ou quando muito, através de um apurado estudo prévio efectuado desse modo. Neste sentido, existe um importante detalhe operativo e técnico que o retrato de Albergati poderá indiciar. De facto, conhece-se para além da pintura, um desenho preparatório amplamente anotado pelo pintor, e que traduz o grau de fiabilidade óptica com que os mesmos seriam realizados [**Fig. 20**]. Este facto, refuta uma vez mais a proposição Vasariana de que tanto a escola flamenga como a veneziana não utilizariam estudos prévios à execução das obras[282]. O esboço, realizado muito provavelmente com a função de memória futura, indicia que a obra poderá ter sido pintada sem a presença do Cardeal, ou seja, realizada a partir das indicações tomadas numa prévia sessão de pose. O desenho, meticulosamente traçado a ponta de prata, e cujo sombreado parece invocar diversos apontamentos de Leonardo, contém na margem esquerda um amplo conjunto de anotações. O teor destas notas, descoberto em 1970 por A. Lieven Dierick, revela uma faceta até aí desconhecida no *modus operandi* de Jan van Eyck. Com efeito, estas possuem um detalhe absolutamente inesperado, traduzindo o amplo espectro cromático com que a óptica pictórica flamenga reproduzia a realidade. Traduzindo aquilo que Belting designa por «fanatismo» pelo detalhe, Van Eyck descreve minuciosamente as distintas nuances da cor dos pelos da barba, dos globos oculares e dos cabelos, utilizando para tal um léxico inovador e totalmente criado para o efeito (Belting, 2014, p. 45). As diversas designações dos tons e dos matizes a reproduzir posteriormente, encontram-se traduzidas a partir de exemplos cromáticos genéricos, tal como «sangue seco», «folha morta» ou através de informações detalhadas colhidas com um pormenor assombroso: «o globo ocular é amarelo escuro à volta da pupila e azulado onde é delimitado por branco» (Belting, 2014, pp. 45, 50). Pamela Smith chama precisamente a atenção para a menção deste halo azulado enquanto indício da idade avançada do retratado, pormenor que atesta claramente o grau de detalhe com que Jan van Eyck efectuaria as suas observações (Smith, 2004, p. 39). O elevado pormenor desta pintura, isolando cada componente do rosto na sua natureza visual e cromática intrínseca, indiciam claramente o uso de uma lente ou de uma lupa enquanto instrumento aferidor de uma supra-realidade impossível de obter através de uma simples observação a olho nu. Para Belting, todos estes exemplos constituem uma clara relegação do estatuto ou da categoria

[282] *Vide* página 241.

do individuo em prol da especificidade da sua representação, ou poder-se-ia afirmar - o triunfo do humanismo óptico. A dimensão epistémica desta ruptura apenas poderá ser compreendida através da integração múltipla de todas as dissensões filosóficas e operativas já elencadas: seja na elevação estatutária do artista enquanto intérprete do mundo moderno; seja na integração de novas tecnologias e de princípios cientificantes na arte; seja na concatenação entre novos princípios filosóficos e renovadas concepções estéticas. Todas estas novidades irão conferir ao artista um estatuto acrescido de testemunha visual. De facto, face ao carácter de fiabilidade especular que as suas obras transmitem, Jan van Eyck irá acrescer à simples função áulica ou social da representação pictórica uma outra condição: a de autenticidade e/ou de memória legal[283]. No seu *Retrato de Homem*, comummente designado por *Leal Souvenir* [**Fig. 56**], Van Eyck parece fazer uso da diversa significação semântica do termo *Leal*: por um lado, enquanto sinónimo inequívoco de "lealdade"; por outro, significando também "autenticidade" ou "legalidade". Já o termo *Souvenir*, remete para o termo latino *memoria*, enquanto celebração testemunhal e/ou vivencial. A sobreposição das duas palavras na inscrição do parapeito que antecede a personagem, afirma-se deste modo enquanto conferente de "memória legal" ou de "memória de acordo com a lei". A interpretação de que o pintor parece assumir um acrescido carácter autoritário e testemunhal, encontra-se, de resto, reforçada pela assinatura em estilo contratual que se encontra inscrita na obra: *"Transacted on the 10th day of October in the year of our Lord 1432 by Jan van Eyck"*. Para além do mais, a utilização do termo jurídico *actum*, "realizado" em detrimento dos habituais "concluído" ou "pintado", parece reforçar ainda mais este carácter. Esta dimensão, dir-se-ia quase notarial do retrato Eyckiano, encontra-se, igualmente presente noutro tipo de inscrições que parecem adicionar à reivindicação autoral, uma acrescida função depoente: *"Johannes de Eyck fuit hic 1434"*; *"me fecit"*; ou ainda, mediante a aposição da sua assinatura sobre os espelhos, caso especifico da *Boda dos Arnolfini*, que parece evidenciar precisamente este carácter de validação autoral da imagem. Um dos exemplos mais eloquentes da função testemunhal que o retrato encerra, surge, porém, na representação do Ourives Jan de Leeuw [**Fig. 63**], e aposta uma vez mais na inscrição da moldura que o enquadra: *"Jan de Leeuw on St. Ursula's Day / Saw the light of the world*

[283] Será fundamental retomar este conceito aquando da análise dos *Painéis de S. Vicente de Fora.* Com efeito, ao considerar o retrato individual ou de grupo enquanto documento conferente de memória e/ou como testemunho visual, toda a dimensão religiosa da obra desvanece-se, instalando no seu lugar um evento politico meticulosamente documentado.

with his eyes 1401 / Jan van Eyck portrayed me now / it is well known when he began 1436" (Smith, 2004, p. 53). Belting chama a atenção para a novidade absoluta que representa a inscrição da data de começo e não de conclusão da obra, considerando tratar-se de um desafio pessoal que Van Eyck lança ao observador, pedindo-lhe que compare a origem de Leeuw pelo criador com a origem da obra pelo pintor, conferindo assim um vinculo estatutário no pintor enquanto "imitador" da criação original. Toda estes indícios, permitem inferir que a maior ou menor "legalidade" de um retrato, dependeria assim da fidelidade e da *similitudo* absoluta para com o retratado, mas sobretudo, da mestria quase demiúrgica do artista. Este exemplo ilustra cabalmente a relação que os artistas flamengos terão estabelecido entre a capacidade de reproduzir a natureza criada, *natura naturata*, e a imitação do poder criativo da própria natureza, *natura naturans* (Smith, 2004, pp. 42, 51, 53, 54; Belting, 2014, p. 64; Porras, 2018, p. 65). O carácter de inovação que o retrato flamengo encerra, não se restringirá, porém, ao maior ou menor grau de fidelidade óptica, nem à renovada liberalidade social com que os indivíduos doravante serão representados. Também a moldura, para além da sua função de suporte testemunhal e/ou notarial, irá assumir funções diversas. De facto, e à semelhança de Panofsky, também Belting atribuirá a esta nova tipologia pictórica, onde a moldura parece assumir uma preponderância renovada, uma precoce formulação *in situ* da futura *finestra* Albertiana. Enquanto dispositivo funcional da obra, a moldura irá assumir bastas vezes a aparência de um caixilho de janela[284], aposto à obra com a função específica de a separar do mundo do observador (Belting, 2014, p. 29). A introdução deste dispositivo possui um carácter claramente anfibológico: se por um lado pretende criar uma cisão entre o mundo real e o espaço sagrado da pintura; por outro, através da ilusão de ruptura que sugere, formaliza uma via dialogante entre os dois mundos. Um dos exemplos mais paradigmáticos desta função, encontra-se uma vez mais, representado pelo *Adão* de Gent [**Fig. 36**]. Com efeito, o avanço da sua perna direita, simulado através de um hábil *trompe* l'oeil, confere a ilusão de que os dedos do pé se encontram já claramente fora do limiar pictórico da obra, estabelecendo deste modo, um contacto formal entre o «espaço sagrado» e o «espaço vivencial» do observador. Note-se, no entanto, que este hábil dispositivo não será exclusivo da pintura religiosa. Com efeito, encontramos inúmeros exemplos em obras pósteras de cariz meramente retratístico, caso paradigmático da dupla efígie de Tommaso

[284] Esta sobreposição afigura-se igualmente óbvia para James Ackerman: *"windows and paintings looked remarkably alike in Alberti's time, when picture frames were modeled on architectural forms"* (Ackerman, 1991, p. 77).

e Maria Portinari da autoria de Hans Memling, pintada por volta de 1470 [**Fig. 84**]. Efectivamente, nota-se aqui uma clara interacção entre a moldura física da obra e o lançamento virtual desta para o interior do espaço pictórico através da projecção que as sombras dos retratados provocam no seu limiar. Porém, um dos exemplos mais notórios onde esta função conexiva entre o espaço "real" do observador e o espaço "irreal" da pintura, pertence a uma obra de Petrus Christus. A obra em questão, *Retrato de um Cartusiano* [**Fig. 77**], constitui um dos exemplos mais paradigmáticos da arte retratística europeia, fazendo uso do habitual dispositivo de interligação espacial através da moldura. O seu rigor ilusório fica desde logo patente no elevado grau de detalhe e precisão óptica com que os mais ínfimos detalhes se encontram minuciosamente reproduzidos. Uma observação detalhada do olho, fiel na sua transparência e nos reflexos do espaço circundante, permite intuir um processo pictórico em tudo semelhante ao de Jan van Eyck [**Fig. 76**]. O retratado encontra-se dentro de uma espécie de "caixa", facto que intensifica de sobremaneira a sobreposição funcional entre a moldura e a janela, e que fundamentalmente, cumpre a sua habitual finalidade memorativa através da inscrição *"PETRUS XDL ME FECIT A 1446"*. Sobre esta moldura encontra-se ilusoriamente representada uma mosca, cuja função semântica, para além da óbvia invocação da efemeridade da matéria, possui um carácter eminentemente vinculativo, pois confere uma transitoriedade ainda mais notável entre os dois espaços antagónicos [**Fig. 76**]. O carácter transitório da mosca pousada sobre a assinatura do artista, possui, segundo Belting, uma função imortalizadora, não apenas do sujeito retratado, mas também da arte do pintor que garante deste modo a eternidade de sua memória[285] (Belting, 2014, p. 65). Todo este campo de inovação que o retrato irá sofrer a partir da década de trinta do século XV, a saber: libertação dos cânones clássicos; liberalização estatutária do retrato; rigor anatómico e cromático; ilusionismo óptico; interacção do espaço pictórico com a realidade - irá constituir um traço de exclusividade da escola Flamenga. De resto, o notório atraso da escola italiana face à sua congénere setentrional, será indiciário de que a reinvenção do retrato pelas oficinas flamengas, constituiu, de facto, uma das componentes vitais da futura *Scientia Pictórica*. Talvez um dos exemplos mais eloquentes desta supremacia seja transmitido mediante o cotejo entre o duplo retrato do Duque e da Duquesa de Urbino, Federico da Montefeltro e Battista Sforza [**Fig. 167**], pintado entre

[285] A mosca assemelhar-se-á deste modo ao famoso «fio de Apeles», artificio técnico conferente de estatuto e mestria.

1473 e 1475 por Piero della Francesca, e o já mencionado retrato dos Portinari de 1470. De facto, o abismo conceptual que separa estas duas obras é avassalador. A falta de rigor anatómico, a total ausência de verismo óptico, a permanência do perfil numismático ou a representação neutra de superfícies com valores tonais e tácteis distintos, constituem provas inequívocas de que a obra de Piero ainda se encontra fortemente fundeada na tradição medieva. Mesmo forçando a leitura do troço de paisagem que Piero executou, enquanto notável indício do *Quattrocento* italiano, note-se, porém, que este será inteiramente consequente da matriz flamenga[286]. Esta conclusão resulta de uma simples confrontação entre a fruste e idealizada paisagem de Urbino com a sofisticada vista de *Autun* da *Virgem do Chanceler Rolin* de Jan van Eyck, pintada em 1435. Enquanto a primeira cumpre apenas a função de plano fundeiro, Van Eyck utiliza já a paisagem enquanto instrumento complementar da narrativa [**Fig. 59**]. Se este sortilégio flamengo parece ter sobrevivido durante algumas décadas ao gosto italiano, a fusão entre ambos terá ocorrido precisamente em cortes como a do Duque Federico da Montefeltro, cuja acção de mecenato, terá amplas consequências, tanto na divulgação da óptica flamenga, como na promoção da matemática e da perspectiva. Com efeito, os traços de fusão entre a técnica da escola flamenga e os estilemas italianizantes, encontram-se claramente visíveis nas alegorias produzidas em 1470 por Justus van Gent para o *Studiollo* do Duque [**Fig. 190**, **Fig. 191**]. De facto, estas obras constituem já um óbvio cruzamento entre estes dois mundos complementares: se por um lado integram elementos claramente italianizantes, caso do rigor perspéctico notável assim como, na semântica estilística das personagens; por outro, introduzem elementos de forte influência neerlandesa. Estes encontram-se patentes em múltiplos aspectos: caso notório das profusas ilusões ópticas; na discriminação textural; na espacialidade lumínica evidente. A introdução de elementos pictóricos notáveis, caso do instrumento na alegoria da *Música*, ou das pedras preciosas da *Retórica*, afiguram-se claramente indiciadores de uma invocação e/ou influência do memorável retábulo de Gent. Os traços de influência da escola flamenga na arte da retratística, serão, conforme observado, responsáveis pela lenda e notoriedade de Antonello da Messina [**Fig. 172** e **Fig. 173**], de Giovanni Bellini [**Fig. 185** e **Fig. 186**], mas fundamentalmente, de Leonardo da Vinci [**Fig. 196**, **Fig. 197**] - formalizando de forma notável a transmissão do legado Eyckiano, tanto do ponto de vista compositivo, como na capacidade ilusória de reproduzir a realidade.

[286] *Vide* a este respeito, página 461 e *infra.*

4.4. Teoria artística em Itália I: de Cennino Cennini a Alberti

> (…) durante algún tiempo (…) las dos escuelas de pintura parecieron haberse repartido el reino de las aparencias. Vemos dos cuadros de altar de la Virgen y el Niño con santos pintados en la misma década: el primero en Brujas, el segundo en Florencia. Ninguna reproducción podría transmitir cabalmente ese milagro de sutileza que es la Virgen del canónigo van der Paele de Jan Van Eyck (…) (Gombrich E. H., 1985a, pp. 52 - 53).

No excerto da obra em epígrafe, *O Legado de Apeles*, Ernst Gombrich afigura-se peremptório quanto à paridade com que as duas escolas rivais terão repartido o reino das aparências até ao limiar da década de trinta do século XV, altura em que a situação se terá alterado radicalmente. Com efeito, a partir desta data observar-se-á uma clara dissensão entre as duas escolas, vindo a assumir a escola neerlandesa uma clara vanguarda no que concerne à mimese absoluta da realidade. Note-se, no entanto, que a afirmação de Gombrich de que as duas escolas repartiriam o reino das aparências no início do *Quattrocento* resulta inteiramente falsa, pois conforme se observou, a escola de iluminura Franco-flamenga dominava já na primeira década do século XV inúmeros praxiemas que apenas viriam a ser integrados nas práticas pictóricas italianas cerca de três décadas mais tarde. Para além do mais, constata-se que a referida obra de Jan van Eyck, *A Virgem do Cónego Van der Paele* [**Fig. 44**], pintada em 1434, revela a presença nas oficinas neerlandesas de uma estrutura epistémica amplamente amadurecida, estrutura essa que antecede em mais de uma década a aludida *Pala di Santa Lucia de Magnoli* [**Fig. 142**] de Domenico Veneziano. De facto, estabelecida a confrontação sugerida por Gombrich, a dissemelhança torna-se por demais evidente – trata-se de dois universos visuais determinantemente antagónicos.

Não obstante o facto de o diferencial óptico detido entre as duas obras ter sido já previamente analisado[287], importa retomar uma questão importante. Com efeito, e apesar de a obra de Veneziano evidenciar já alguns traços da nova teoria artística Albertiana, esta revela ainda determinados estilemas que a posicionam numa lógica de continuidade para com o tratado de Cennini. Este claro atavismo, presente numa obra da década de quarenta, quando conjugado com os contributos ópticos que a iluminura Franco-flamenga desenvolveu precocemente a partir da primeira década do *Quattrocento*, contraria

[287] *Vide* páginas 77, 189 -190.

liminarmente a proposição inicial de Gombrich. Com efeito, se durante o século XIV a escola italiana granjeou de uma clara autonomia e superioridade no domínio do espaço pictórico, muito graças ao contributo ineludível de Giotto [**Fig. 121**, **Fig. 121** e **Fig. 125**], o mesmo não se poderá dizer das primeiras décadas do século XV, período em que claramente a escola flamenga evidencia uma notória superioridade. Efectivamente, enquanto que o inovador espaço pictórico Giottiano permanecerá intacto na iluminura Franco-Flamenga, habilmente articulado com alguns dos seminais traços da emergente óptica pictórica, a escola italiana recairá uma vez mais num período de evidente abatimento espacial e atavismo imagético. O modelo pictórico italiano daí resultante, longe da "modernidade" emergente que a escola flamenga já ensaiava no início do *Quattrocento*, encontra-se claramente exposto no tratado de Cennino Cennini, que importa retomar uma vez mais a exame. A sua análise permitirá compreender de que modo terá ocorrido a implementação da teoria óptica neerlandesa na escola italiana no decorrer do século XV, ou seja: entre a produção do *Libro dell'Arte* de Cennino em 1398; o *De Pictura* de Alberti publicado em 1435; e o *Trattato* de Leonardo, produzido na década de noventa do mesmo século. A relevância destes marcos no estabelecimento de um ponto de cotejo entre as diversas teorias ópticas em vigor nas oficinas italianas, torna-se assim fundamental.

O atavismo que o tratado de Cennino Cennini reserva no que respeita à observação e reprodução fiel da natureza, torna-se ainda mais extraordinário numa obra produzida já no limiar do século XV, ou seja, contemporânea da acuidade visual com que as iluminuras Franco-flamengas começavam a reproduzir a realidade. Deste modo, os preceitos Cenninianos para emulação do mundo visual, resultam conforme observado, não de um exercício de análise directa da natureza, mas da criação de modelos ou duplos dessa mesma natureza, emulados posteriormente no espaço oficinal. Para além do mais, o entendimento óptico das dinâmicas entre a luz e a sombra, será tributário, não de um entendimento fundado sobre a observação directa do fenómeno, mas de concepções canónicas e convencionais. No que respeita à criação de modelos, Cennino sugere o seguinte método de emulação visual de uma montanha: "*Se vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non polite; e ritra'ne del naturale, dando i lumi e scuro,* ***secondo che la ragione*** *t'accosente*"[288]

[288] De notar que algumas traduções do tratado de Cennini adulteram em termos conceptuais o sentido original do documento, caso da tradução de Fernando Olmeda Latorre, que, não obstante a existência de alguma paridade formal, traduz *ragione*, por *buen sentido*, ou seja, bom senso. No entanto, a ideia seminal

(Cennini, 1987, p. 83, grifo nosso). O carácter anfibológico do discurso é por demais evidente. Se por um lado sugere a cópia ao natural de elementos que emulem o aspecto visual de montanhas, não sugere em nenhum momento que se efectue a cópia directa das mesmas. Por outro, desvaloriza o próprio sentido da observação ao recomendar a análise heurística dos modelos segundo a «luz da razão» e não segundo critérios ópticos. Trata-se de um artista ainda refém do seu próprio universo arquetípico. O mundo de Cennino Cennini é ainda prototípico - ele não procura emular a montanha em si, mas o aspecto que a montanha tem na pintura do mítico Giotto [**Fig. 121**] (Gombrich E. H., 1985a, p. 62). A cópia da natureza encontra-se assim ao serviço de modelos pré-existentes – a sua função é a de conferir maior realismo aos arquétipos visuais do seu universo visuocognitivo prévio, e não enquanto mediador mimético da realidade [**Fig. 130**, **Fig. 131**]. Será no entanto no processo pictórico que Cennino prescreve para a reprodução das suas arquetípicas montanhas, que o diferencial mais se acentua. De facto, em nenhum momento o pintor parte de uma base observacional directa, mas antes de receituários prévios, resultantes de fórmulas e processos de emulação oficinais. Deste modo, para representar as cores das montanhas, Cennino prescreve ao seu leitor que este misture antecipadamente uma cor esverdeada com uma parte de preto e duas de ocre, degradadas posteriormente com branco. Será, no entanto, na forma como descreve a declinação cromática com a distância, que o seu atavismo mais se revela. Com efeito, recorde-se que Mestre de Boucicaut já possuía no início do século XV todas as noções primárias de perspectiva atmosférica, descrevendo visualmente o modo como a cor dos objectos parecia desvanecer-se com a lonjura. Porém, o modelo teórico Cenniniano, fundamentado exclusivamente no *exemplum* de modelos prévios e não na observação directa da própria natureza, induz o leitor em erro ao inverter claramente as relações do claro-escuro com a perspectiva atmosférica: *"(…) cuando tengas que pintar montañas que parezcan más alejadas, oscurece un poco más los colores, y cuando quieras que parezcan más cercanas, usa colores más claros"* (Cennini, 2014, p. 131).

Será, no entanto, na reprodução de modelos biológicos de superior complexidade, que a limitação da escola italiana se torna ainda mais evidente, caso flagrante da

de Cennini estabelece muito mais uma idealização racional do que propriamente um equilíbrio decisório do observado: "Si quieres conseguir buenas imágenes de montañas y que parezcan reales, coge piedras grandes que sean escabrosas y sin pulir y cópialas del natural, dando las luces y las sombras, tal como te dicte tu buen sentido" (Cennini, 2014, p. 133).

representação da figura humana[289]. Cennino limita-se a transmitir um receituário em tudo semelhante aos demais elementos inanimados, ou seja, fórmulas heurísticas e modelos pré-determinados para construção de duplos simbólicos da realidade. O mundo de Cennino, semiótico por natureza, preconiza em absoluto a construção de modelos visuais antinaturais, mas complacentes com uma identificação imediata entre o signo e o significante presentes na edificação de fórmulas proporcionais pré-estabelecidas: "*Ante todo, como te he dicho antes, el rostro se divide en três partes, esto es: la cabeza, una; el mentón, outra; de la nariz al mentón, la tercera. De la punta de la nariz a la línea del ojo, una de estas medidas; del extremo del ojo a la oreja, una de estas medidas; de una oreja a outra, la longitude total del rostro* (…)" (Cennini, 2014, p. 120). Edificada esta estrutura proporcional pré-vitruviana, também a coloração parece não obedecer a qualquer carácter observacional directo, antes, pauta-se a procedimentos sequenciais de uma *práxis* mecanizada, neste caso, a preconizada pela escola Giottiana: *"(...) con un pincel de cerdas suaves y bien apretadas con los dedos, según te indique antes, colorea de rosa el rostro tras haberle dado la tierra verde, insistiendo especialmente en los lábios y las mejillas. (...) Después toma três pocillos, en los cuales dividirás en tres partes la encarnación, que serán: la más oscura, como la mitad más clara que dicho rosa, y las otras dos proporcionalmente más claras. (...)"* (Cennini, 2014, p. 117). De notar, que não existe qualquer preocupação com a correspondência óptica entre a coloração natural e a preconizada pelo autor, assim como, entre a fonte de iluminação e o modelo a representar, mas apenas o elencar de uma formula emulada *ad nauseum*.

Curiosamente, este mundo idealizado encontra-se firmemente integrado por uma experienciação do humano enquanto veículo do espiritual e do sagrado. Nessa dimensão, e apenas nessa dimensão, o universo ideológico e alegórico parece constituir condição *cine qua non* para uma concretização formal da obra. Exceptuando a dimensão humana, todo o resto do universo se torna desproporcional e desprezível, sugerindo o artista, que no caso da representação de animais irracionais, *"no necessitarás sus medidas. Cópialos del natural lo más que puedas y adquirirás así buena práctica"* (Cennini, 2014, p. 121). Estas considerações encontram-se pautadas por uma afirmação final, que encerra definitivamente qualquer caracter mimético minimamente espectável, ou seja, a convenção tradicional de representar o homem de cor escura e a mulher de cor alva.

[289] Sobre as proporções do corpo feminino Cennino é omisso por considerar que, "*no tiene medidas perfectas*". Este aspecto acentua claramente o atavismo do seu tratado, cativo de perpétuas considerações teológicas em detrimento de uma saudável anamnese da natureza (Cennini, 2014, p. 120).

Longe de um universo eidético, o cânone Cenniniano encontra-se ainda refém de um universo simbólico que remete para distantes tradições pictóricas oriundas do Egipto, da civilização micénica e etrusca: "*El hombre bello debe ser moreno, y la mujer blanca*" (Cennini, 2014, p. 121).

Note-se porém, que a leitura do *Libro dell'Arte* não evidência apenas a distância em relação ao modelo teórico de Alberti e Leonardo. Conforme observado, diversos pontos de contacto permitem estabelecer alguns nexos causais entre a atávica proposição de Cennino e a semântica de ruptura subsequente. É precisamente no distanciamento face à emergência da corrente artística setentrional, baseada numa *mimésis* óptica da realidade, que se aprofunda esse fosso conceptual e epistémico. De facto, será precisamente aí que que se evidenciam as maiores diferenças entre a proposição medieva italiana e as modernas concepções plásticas que a norte germinavam. Este aspecto configura mais um elemento revelador do trágico equívoco em torno do maior ou menor "Primitivismo" das escolas do Norte da Europa face às suas congéneres meridionais. Com efeito, a secessão entre Cennino Cennini e os mestres neerlandeses é mais acentuada do que com os seus pares italianos, e esse aspecto eminentemente conceptual, revela-se quando prescreve velhas fórmulas de simulação do real plenas de arcaísmos medievos.

A exemplo disto, quando Cennino se refere à criação de texturas independentes umas das outras, como no caso da diferenciação entre um tecido de lã ou de seda, os métodos que sugere encontram-se inteiramente desconexos de um entendimento óptico da matéria a reproduzir. Não é a imagem especular e real que o artesão pretende emular, mas sim a experiência táctil e rude na sua mais primária emanação. O seu receituário para semelhante acção é simples, mas pouco ou nada eficaz: *"(…) toma una tablilla plana, um poco más grande que un tablero de damas y, (…) ve puliendo en redondo com dicha tabla. El mortero quedará áspero y mal acabado. Déjalo reposar y aplica el color tal como está, sin pulir; y parecerá exactamente tejido o brocado de lana"* (Cennini, 2014, p. 180; Gombrich E. H., 1985a, p. 59). Ao invés de motivar a observação de um modelo real aferido mimeticamente sobre a superfície da obra, Cennini prescreve uma simulação não visual, i.e., textural e táctil do objecto a representar – uma simulação, dir-se-ia, inteiramente sinestésica. Este aspecto revela, de facto, um pendor laborioso e maquinal de uma práxis inteiramente assente na relação mecânica do artista com a obra em detrimento de uma compreensão visuocognitiva da natureza.

O mundo visual que Alberti propõe, constitui por seu turno, uma absoluta ruptura para com estes pressupostos, instaurando uma nova era no relacionamento do artista com a realidade. Recorde-se que o seu discurso, será formulado para um novo e arquetípico artista, cuja dimensão intelectual sobrepaira inteiramente o universo de um labor oficinal acéfalo e repetitório: *"So I beg studious painters to* ***listen to me****. It was never shameful to learn from any teacher things that are useful to know"* (Alberti L. B., 2004, pp. 47-48, grifo nosso). Atente-se que o verbo utilizado por Alberti, «ouvir», pressupõe já uma troca cognoscente de conhecimentos, distinta, portanto, da dimensão singular do «ver» enquanto instrumento de cópia acéfala. Este novo artista deverá capacitar-se para uma aprendizagem em moldes inteiramente distintos dos atávicos procedimentos emulativos, que não obstante o facto de transmitirem uma *práxis*, não a integravam ainda num complexo sistema epistémico. Aprendia-se a fazer fazendo, sem, no entanto, questionar e compreender os fundamentos teóricos por de trás dessas acções. Alberti depreende, pois, que tanto a óptica como a teoria das cores, exigiriam uma nova postura diligente e «estudiosa» por parte dos pintores, justificando assim, a já denotada prevalência discursiva em torno destas temáticas patente no *Della Pittura*.

No entanto, o seu tratado parece enfermar ainda de uma singular condição anfibológica: por um lado por parecer descrever metodicamente o mundo óptico-pictórico flamengo; por outro, por prescrever alguns pressupostos práticos totalmente concordantes com o legado Cenniniano. Percebe-se que Alberti terá visto «algo» de extraordinário e inesquecível nas suas deambulações com Albergati, mas não terá permanecido tempo suficiente para integrar cabalmente o campo teórico flamengo no seu *De Pictura*. Com efeito, esta percepção será sublimada pela recepção quase exclusiva do tratado no campo inovador que a *perspectiva artificialis* virá a constituir, deixando, no entanto, completamente de lado a própria concepção Albertiana de que esta deveria obrigatoriamente ser compreendida conjuntamente com a *perspectiva naturalis* ou *communis*, ou seja, com as teorias da visão (Ackerman, 1991, p. 60). Não obstante existir alguma disparidade entre a descrição visual do mundo pictórico flamengo que Alberti ensaia, e o entendimento cabal da teoria óptica e da *práxis* empregue, é um facto que será deste núcleo que sairá o *corpus* principal da *Scientia Pictórica*. James Ackerman é peremptório a este respeito, conferindo inclusive ao advento da óptica, um determinado ascendente sobre o advento do espaço pictórico cientificado:

> The closest bond between art and science in the fifteenth century developed in the field of optics. Optics was the foundation on which rationalist painters and sculptors in relief could build a technique for conveying the illusion of consistent and rational space and of three-

> dimensional objects within that space in correct proportion to one another. It suggested to the painters, in particular, ways of imitating the action of natural light to give the effect of relief (Ackerman, 1991, p. 59).

Confiante na novidade do seu discurso no que respeita à representação veraz dos objectos em relevo, Alberti parece consciente do profundo abismo que separa conceptualmente a *práxis* dos artistas florentinos da dos seus congéneres setentrionais: *"If I am not mistaken, we do not ask for infinite labour from the painter, but we do expect a painting that appears markedly in relief and similar to the objects presented"* (Alberti L. B., 2004, p. 67). Este discurso, parece, por um lado, afirmar uma ruptura integral para com os postulados Cenninianos; e por outro, ensaiar uma aproximação ao referente visual proposto pela pintura neerlandesa. Com efeito, o aspecto mais relevante do seu tratado concernente à representação tridimensional e renderizada dos sujeitos pictóricos, encontra-se patente nas descrições que efectua em torno das particularidades lumínicas e cromáticas das superfícies individuais. Este facto, denuncia claramente a profunda dissensão existente entre a nova teoria óptico-pictórica setentrional e aquela que a grande maioria dos pintores toscanos ainda praticava aquando do seu regresso a Florença em 1434. De resto, é evidente a inexistência de um par imagético no vasto acervo pictórico italiano da primeira metade do século XV, capaz de corresponder na íntegra à écfrase Albertiana: "*Ivory, gems, and all other similar precious things are made more valuable by the hand of the painter. Gold too, when embellished by the art of painting, is equal in value to a far larger quantity of gold*" (Alberti L. B., 2004, pp. 60,61). De facto, o tradicional uso excessivo de ouro no plano fundeiro, presente ainda na pintura florentina produzida até à segunda década do *Quattrocento*, constituía na sua óptica, um flagrante desvio à realidade: *"(...) There are some who make excessive use of gold, because they think it lends a certain majesty to painting. I would not praise them at all (...) I would* ***try to represent with colours*** *rather than with gold this wealth of rays of gold* ***that almost blinds the eyes of the spectators from all angles***" (Alberti L. B., 2004, p. 85, grifo nosso). A lacónica, mas esforçada semiose visual de ouro e pedras preciosas que Domenico Veneziano executa no seu São Zenóbio [**Fig. 143**]; ou o simples delineamento de um cálice sobre o fundo áureo que Masaccio efectua no seu *Cristo no Jardim de Getsêmani* [**Fig. 148**, **Fig. 149**]; ou ainda, a disruptiva e paradoxal *Anunciação* de Masolino [**Fig. 159**], onde a utilização física do ouro contrasta claramente com os fundamentos perspécticos vanguardistas - traem claramente os inovadores fundamentos da óptica flamenga. Todos estes exemplos não deixam margem para dubiedades – a ciência óptica da representação que Alberti

anuncia, não é originária dessas oficinas, nem estaria em voga na *práxis* evidenciada por estas nas décadas imediatamente precedentes e/ou subsequentes.

Esta constatação vem, de facto, reforçar a proposição de Girolamo Mancini e a dúvida formulada por Gombrich, de que Alberti teria visitado a Flandres ao serviço do Cardeal Albergati na década de trinta, e visto aí com os seus próprios olhos os novos fundamentos vanguardistas da pintura Neerlandesa. Efectivamente, a descrição de uma representação pictórica de ouro e pedras preciosas capaz de cegar os olhos dos observadores em todos os ângulos, para lá da referência filológica à Eneida de Virgílio, constitui uma descrição *Ad literam* da *Déesis* do altar de Gent [**Fig. 27**] (Alberti L. B., 2004, pp. 85 - 100). De facto, ao expor a sua teoria cromática acerca do uso do branco e do negro, Alberti descreve um mundo visual claramente consonante com esse universo pictórico Eyckiano: "*This Composition of white and black has such power that, when skilfully carried out, it can express in painting brilliant surfaces of gold and silver and glass*" (Alberti L. B., 2004, p. 84). Este singelo parágrafo de Alberti, tal como os precedentes, contém o poder de invocar, ainda que hipoteticamente, o fascínio com que o artista terá observado o sortilégio pictórico do altar de Gent. Encontra-se aqui uma perfeita descrição semântica do medalhão que a divindade ostenta [**Fig. 25**], do vítreo ceptro divino que segura [**Fig. 26**], e das inúmeras subtilezas visuais observáveis nas flores, nas pérolas, nas pedras preciosas, e no dialogante jogo entre os cabelos e a coroa da virgem [**Fig. 29**]. Também a volumetria escultórica a que a pintura Neerlandesa se dedicou com maestria, parece surgir invocada através do detalhe com que descreve as faces, que, assemelhando-se a esculturas, pareciam emergir da planura do espaço pictórico: *"In painting I would praise - and learned and unlearned alike would agree with me - those faces which seem to stand out from the pictures as if they were sculpted, and I would condemn those in which no artistry is evident other than perhaps in the drawing (...)"* (Alberti L. B., 2004, p. 82). Para além desta aparente referência à inovadora introdução de vultos escultóricos em *grisaille* que os retábulos flamengos começavam a representar [**Fig. 17, Fig. 30**], Alberti contradiz em absoluto a póstera doutrina Vasariana no que concerne à supremacia do *disegno* sobre o *colorito*. Com efeito, Alberti sobreleva através do estudo directo da natureza, "*You can very well learn from Nature and from objects themselves*", a superior relação dinâmica entre a cor e a luz: *"(...) painters should first of all study carefully the lights and shades, and observe that the colour is more pronounced and brilliant on the surface on which the rays of light strike, and that this*

same colour turns more dim where the force of the lighs gradually grows less" (Alberti L. B., 2004, pp. 82-83).

No que respeita à reverberação ou cor acidental, Alberti afigura-se em absoluta sintonia com o postulado imagético Eyckiano. Com efeito, e conforme referido anteriormente, a descrição que estabelece do fenómeno afigura-se inteiramente exclusiva da pintura flamenga [**Fig. 37**, **Fig. 39**, **Fig. 50**, **Fig. 51**]. Uma vez mais, serão escassos ou até mesmo inexistentes, quaisquer exemplos equivalentes no amplos acervo pictórico italiano: seja nas representações impressivas de Masaccio, que não obstante o emergente carácter modernista que persegue, ignora em absoluta as características reflexivas e cromáticas da água [**Fig. 152** e **Fig. 153**]; seja em Piero della Francesca, cujo modelado lumínico e cromático, revela o desconhecimento em absoluto do efeito reverberativo das sombras [**Fig. 162**, **Fig. 168, Fig. 169**]. Uma vez mais, será necessário aguardar pela obra de Antonello da Messina ou de Giovanni Bellini [**Fig. 175**, **Fig. 180**], para encontrar o efeito óptico descrito por Alberti no seu *De Pictura*:

> A shadow is made when rays of light are intercepted. Rays that are intercepted are either reflected elsewhere or return upon themselves. They are reflected, for instance, when they rebound off the surface of water onto the ceiling (…) Reflected rays assume the colour they find on the surface from which they are reflected. We see this happen when the faces of people walking about in the meadows appear to have a greenish tinge (Alberti L. B., 2004, p. 46).

Porém, encontram-se em Alberti outros indícios que permitem aferir que o referente óptico que descreve, anfibológico por natureza, parte de uma concatenação algo confusa entre a nova filosofia observacional franco-flamenga e alguns elementos derivativos de duas realidades distintas: ou de diversas formulações clássicas; ou de cariz claramente atávico e oficinal. Aliás, esse parece constituir um dos principais óbices que o seu tratado aparentemente encerra: se por um lado descreve já um universo imagético em tudo compatível com o mundo óptico da pintura flamenga; por outro, as soluções técnicas que propõe, parecem por vezes enfermar ainda de algumas contradições de cunho claramente Cenniniano. Um dos exemplos mais flagrantes deste carácter paradoxal do *De Pictura*, surge aquando da primeira descrição teórica da perspectiva atmosférica, que, recorde-se, Mestre de Boucicaut havia já representado na primeira década do *Quattrocento*:

> We know for a fact about these median rays **that over a long distance they weaken and lose their sharpness**. The reason why this occurs has been discovered: **as they pass through the air, these and all the other visual rays are laden and imbued with lights and colours**; but the air too is also endowed with a certain density, and in consequence **the rays get tired and lose a good part of their burden as they penetrate the atmosphere**. **So, it is rightly said that the greater the distance, the more obscure and dimmed the surface appears** (Alberti L. B., 2004, p. 43, grifo nosso).

Ackerman é mais conciso na tradução que sugere para esta passagem do De Pictura: *"(...) So it is rightly said that the greater the distance, the more obscure and dark [suboscurioram et magis fuscam] the surface appear"* (Ackerman, 1991, p. 70). A primeira parte, encontra-se claramente sustentada pela concepção clássica que tanto Euclides como Ptolomeu haviam estabelecido. Com efeito, ambos propuseram a hipótese de, por um lado, a luz não se propagar instantaneamente, mas viajar a uma velocidade finita, e por outro, do ar não constituir um vácuo, mas um meio cuja densidade afectaria a visão, resultando assim numa afectação da percepção cromática a longas distâncias. Se de facto, esta primeira proposição resulta concordante com a imagética paisagística flamenga, ou seja, "*over a long distance they weaken and lose their sharpness"* [**Fig. 59**], a sua conclusão, de que com a distância as montanhas se apresentam "*suboscurioram et magis fuscam",* afigura-se algo anfibológica e aparentemente compatível com o universo Cenniniano, que, recorde-se prescreve ainda a seguinte fórmula: "*montañas que parezcan más alejadas, oscurece un poco más los colores, y cuando quieras que parezcan más cercanas, usa colores más claros"* (Ackerman, 1991, p. 70; Cennini, 2014, p. 131).

Esta constatação poderá indiciar que Alberti se encontra cindido por duas realidades claramente antagónicas entre si: uma consciência clara das «novidades» extraordinárias que se forjavam, a norte, no campo da óptica, vs., um conflito directo com a sua própria experiência formativa. Com efeito, torna-se paradoxal o modo como parece cruzar estas duas teorias antagónicas, sem, no entanto, aferir o erro observacional em que claramente incorre. Ackerman, porém, adianta uma possível explicação para tão absurda incongruência. De facto, já Aristóteles havia notado o efeito de dissipação atmosférica, observando e anotando o modo como a cor das montanhas, com a distância, tendem a desvanecer para o azul e/ou o violeta. A contradição de Alberti, segundo foi notada por Edgerton, dever-se-á assim a uma disjunção entre a clássica e a moderna terminologia cromática, que não estabelece qualquer distinção entre matiz e valor. Seguindo Aristóteles a este respeito, Alberti reduz o número e a natureza das cores primárias, designando as cores frias, como o azul e o violeta, como sendo integralmente escuras. Esta caracterização, totalmente independente do seu valor tonal, resulta assim em descrições que não fazem sentido segundo os actuais critérios: um azul claro seria sempre designado como sendo mais escuro do que o mais sombrio dos vermelhos. Ackerman nota, que referindo-se à perda de intensidade das cores nas sombras e à distância, Alberti utiliza o termo *fuscus*, o que poderá significar genericamente "turvo". Este corresponderia a um tom acastanhado ou neutro, que, embora não corresponda inteiramente às descrições

que estabelece dos efeitos atmosféricos, poderá, no entanto, ser consistente com a sua percepção (Ackerman, 1991, p. 71). E de facto, quando confrontada com a teorização da perspectiva atmosférica que Alberti claramente infere, faz pleno sentido a interpretação que Ackerman estabelece. A descrição na primeira voz do efeito de dissipação cromática, deixa entreaberta a probabilidade de a mesma se basear numa observação directa do fenómeno, aspecto que confere à problemática uma significação semântica, mas não observacional: "(…) *we see verdant leaves gradually lose their greenness until they become white. We also see the same thing with the air, how, when, as if often the case, it is suffused around the horizon with whitish mist, it gradually changes back to its true colour*" (Alberti L. B., 2004, p. 45). Note-se que na data em que Alberti descreve este fenómeno, nenhum pintor italiano teria ainda representado este efeito de dissipação cromática atmosférica, excepção feita, conforme apurado, a Mestre de Boucicaut, mas sobretudo a Jan Van Eyck, que no mesmo ano de publicação do *De Pictura*, 1435, o demonstra magistralmente no distante plano fundeiro da obra *Virgem do Chanceler Rolin* [**Fig. 58**, **Fig. 59**].

Deste modo, o *De Pictura* parece coordenar na sua estrutura teórica cinco origens distintas que por vezes, parecem colidir entre si: uma erudita, fundamentada nos conhecimentos ópticos da antiguidade clássica; uma memorial e descritiva, ou seja, baseada nas observações directas dos efeitos ópticos que a pintura flamenga emula; uma racionalista e cartesiana, i.e., partindo de uma simulação virtual do comportamento lumínico dos objectos no espaço pictórico; uma observacional, ou seja, fundamentada no exame directo da natureza; e finalmente, uma oficinal, i.e., partindo de pressupostos tradicionalistas mas acéfalos da *práxis* pictórica italiana. Talvez um dos aspectos mais flagrantes desta dissociação entre a observação directa da realidade e a formulação de um espaço pictórico virtual, se encontre no modo como Alberti descreve o relacionamento entre a luz e a sombra. Partindo de uma racionalização das formas num universo pictórico imaginário, Alberti parece descrever o relacionamento idealizado entre a luz e a sombra num idealizado espaço matemático mensurável, mas não num espaço real, óptico, e observável, de resto, à semelhança do mundo visual neerlandês:

> Just as we see flat surfaces distinguished by their own lights and shades, so we may see spherical and concave surfaces divided up, as it were, in squares into several surfaces by different patches of light and shade. These individual parts, distinguished by light and shade, are **therefore to be treated as single surfaces**. If the surface seen proceeds from a dark colour gradually lightening to bright, **then you should mark with a line the mide-point between the two parts**, so that the way in which you should colour the whole area is made less uncertain (Alberti L. B., 2004, p. 67, grifo nosso).

A nova teoria óptica que Alberti prescreve, determina claramente a demarcação de um eixo ou linha divisória entre a luz e a sombra, afastando-se, deste modo, do preceito medieval de marcar ou sublinhar apenas a aresta mais iluminada. No sistema que propõe, o pigmento puro apareceria, desta forma, ao longo de uma estreita faixa no lado iluminado, demarcado por uma linha que ele aconselha o pintor a desenhar no início, dividindo a luz da escuridão. Ao propor um equilíbrio equitativo entre a luz e a escuridão, Alberti pressupõe que os objectos pictóricos sejam iluminados através de raios paralelos ao plano da imagem a 90º em relação aos raios cêntricos que chegam ao olho. Deste modo, e descontando algumas variações na sua superfície, cada objecto surge iluminado apenas pela metade. Importa ressalvar que na pintura italiana da primeira metade do *Quattrocento*, serão, de facto, raras as representações de sombra projectada, encontrando-se os objectos quase sempre iluminados directamente (Ackerman, 1991, pp. 83-84).

Ernst Gombrich indica a obra de Fra Angélico, *Histórias de São Nicolau de Bari* [**Fig. 135**], como um exemplo perfeito da aplicação teórica deste postulado, dois escassos anos após a publicação do *De Pictura* (Gombrich E. H., 1985a, p. 69). Parece evidente, que Fra Angélico, no dealbar das profundas alterações de paradigma que lentamente se foram instalando, manteve, não obstante os sinais de vanguarda que procura evidenciar, algumas práticas consonantes ainda com a velha tradição Cenniniana. Gombrich não deixa, no entanto, de imputar alguma responsabilidade teórica ao postulado Albertiano, perante as notórias dificuldades com que o artista manifestamente se terá debatido. Com efeito, a forma demarcada como Fra Angélico divide a superfície iluminada da superfície sombria dos volumes com uma linha de charneira; caso evidente da figura de costas com o manto vermelho e dos diversos sacos alinhados em primeiro plano; enfatiza uma discrepância entre o plano teórico e a realidade:

> La afirmación de Alberti de que un estudio del natural confirma este procidimiento (divisão das formas em partes iguais de luz e sombra) hay que aceptarla, claro está, con reservas. En la naturaleza no todos los objectos nos muestram una porción igual de su lado iluminado y de su lado en sombra. Pero para Alberti esta idea de un equilibrio exacto es tan vital que sugiere incluso marcar el eje o la línea divisoria con una pincelada muy leve para ayudar en estos cálculos. Está claro que este procedimiento excluye la convención antigua y medieval de marcar la arista más adelantada con blanco. La reforma de Giotto es llevada aquí a su conclusión lógica (Gombrich E. H., 1985a, p. 69).

Não obstante reconhecer que o aporte teórico Albertiano veio possibilitar a transposição entre a atávica demarcação de arestas para um prosseguimento lógico da rudimentar óptica volumétrica de Giotto, Gombrich parece inferir na sua leitura uma relação causal entre o *De Pictura* e as evidentes incorrecções na obra de Angélico. Observe-se, porém, que aquilo que Alberti prescreve, não corresponde de todo ao resultado que lhe é

imputado. Com efeito, quando Alberti afirma "*then you should mark with a line the mide-point between the two parts*", parece designar, não o centro do volume, mas sim a mediana entre a luz e a sombra, ou seja, o centro onde a transição ocorre, facto que constitui algo inteiramente distinto. Outra aparente incorrecção, ou desvio à observação directa da natureza, é apontada por James Ackerman. O autor chama a atenção para a dissociação existente entre a formulação quantificada e geométrica das sombras que Alberti prescreve, e a sua representação óptica, facto que confere, no seu entender, uma determinada incorrecção ao *De Pictura*: *"(...) whereas the effects of light from a particular fixed source, such as cast shadow (merely mentioned by Alberti), were reproduced later with the aid of geometry, many aspects of light and color of interest to painters* ***could be discoussed only in terms of experience*** *and could not be quantified"* (Ackerman, 1991, p. 69, grifo nosso). Este aspecto afigura-se relevante, pois confere um superior sentido à proposição formulada de que o *corpus* da pintura flamenga constitui, de facto, um referente teórico validado sobre a experiência e a prática. Com efeito, um dos aspectos mais relevantes da cisão entre o entendimento óptico da realidade e a *práxis* pictórica, acentua-se sempre que Alberti tenta teorizar algo que apenas se encontra demonstrado através da prática. Veja-se por exemplo, que quando Alberti se pronuncia acerca da natureza da cor e da luz, parece fundamentar o seu discurso na descrição metódica dos diversos efeitos gradativos e cromáticos que uma observação directa do fenómeno traduz:

> It is evidente that colours vary according to light, as every colour appears different when in shade and when placed under rays of light. Shade makes a colour look dimmer, and light makes it bright and clear. (…) **There is, then, a very close relationship between colours and lights in the function of sight**; and the extent of this can be observed in the fact that as the light disappears, so also do the colours, and when it returns, the colours come back along with the strength of the light. Then we will investigate how colours vary according to light. Let us leave aside the disputes of philosophers regarding the origin of colours (…) **My own view about colours, as a painter, is that from the mixture of colours there arises an almost infinite variety of others** (…) (Alberti L. B., 2004, pp. 44-45, grifo nosso).

O problema que Alberti enfrenta, porém, deriva precisamente da sua experiência operativa prévia, limitada e circunscrita por condições totalmente distintas da prática flamenga. A modelagem individual dos objecto com vista à obtenção ilusória de relevo instituiu-se enquanto prática comum dos pintores do Quattrocento, mas nem Alberti nem qualquer outro teórico e praticante italiano deste período, terá sido capaz de traduzir "luz" e "sombra" em pigmentos opticamente compatíveis com as práticas oficinais flamengas (Ackerman, 1991, p. 83). Denota-se assim uma clara dissensão entre um discurso teórico, fundamentado em parte na observação directa dos fenómenos, e a incapacidade

tecnológica de o demonstrar convenientemente. No entanto, ressalve-se que a nova doutrina artística que Alberti propõe, concordante no plano teórico, mas inconsistente para com a *práxis* neerlandesa, representa já um salto em frente face ao tradicional cânone prescrito por Cennini. Surpreendentemente, este último parece já consciente do papel crucial que a origem da fonte lumínica assume enquanto conferente de volume e veracidade aos modelados, de resto, na esteira do modelo Giottiano: *"(…) seguiendo la luz, venga de donde venga, da relieve y volumen a tu dibujo (…) Y, si se diera el caso de que la luz te diera de frente o, como decimos, en majestad, sigue dando relieve a base de claros y oscuros (…) Si la luz viniera com más intensidade de una ventana que de las otras (…) intenta, en la medida de lo posible, captarla y seguirla (…)* (Cennini, 2014, pp. 38-41). Será, no entanto, no que concerne à compreensão de elementos como matiz, textura superficial, radiância e brilho, mas sobretudo na tradução destes conceitos através de uma prática pictórica compatível, que a sua técnica se revela claramente inapta. O mundo óptico de Cennini, à semelhança do de Giotto, não possui ainda sombras reais:

> (…) toma tre pocillos. Echa en el primero el color que desees dar al vestido, por exemplo rojo (…) Los otros dos colores serán tonos más claros: el primero lo harás poniendo más blanco de san Juan, y el segundo será un tono intermedio entre ambos. Toma entonces el primero, o sea el más oscuro, y, (…) perfila los pliegues de tu figura y las zonas oscuras, sin passar al medio de la figura[290]. Después, toma el tono intermedio y rellena los huecos entre los trazos oscuros (…) Por último, toma el tercer tono más claro, y de la misma forma que has ressaltado las zonas oscuras, resalta ahora las más luminosas (…) Tem ahora en outro pocillo un color más claro que el más claro de los três, y extiéndelo por las partes más sobressalientes de los pliegues. Por último, pon en outro pocillo blanco puro y ressalta las zonas especialmente iluminadas (Cennini, 2014, pp. 121-122).

Conforme se observa das suas instruções, Cennini recomenda que a matiz neutra da cor assuma a função tonal da sombra, sendo graduada em duas tonalidades mais claras com as quais se forma o modelado. Posteriormente, recomenda a aplicação de uma terceira gradação ainda mais clara e o avivamento das arestas com branco. Este procedimento, longe de se sustentar numa observação directa da natureza, emula integralmente o método empregue por Giotto, e encontra-se liminarmente refutada por Alberti no seu *De Pictura*.

[290] Aqui sim, Cennino parece referir-se claramente à mediana do volume e não à separação entre luz e sombra de acordo com as condições lumínicas ambientais do objecto a representar. Denota-se deste modo o claro ascendente tratadístico que Cennino ainda exerceria sobre artistas como Fra Angélico.

4.5. Teoria artística em Itália II: de Alberti a Leonardo

> (…) the incalculable change that Leonardo wrought was directly dependent on Alberti's vision of arts as a branch of natural science and particularly of optics: the debt is acknowledged by the opening lines of Leonardo's *Trattato*, which, in the context of establishing painting as a science, repeat the same Euclidian demonstration as those at the start of *De Pictura* (Ackerman, 1991, p. 97).

A proposição de Alberti, de que a luz se propaga através de raios rectilíneos de três categorias distintas: extrínsecos; medianos; e cêntricos - subverterá em definitivo a concepção Giottiana, implicando mudanças radicais na prática pictórica. Com efeito, no livro II do *De Pictura,* Alberti define a natureza da pintura, elevando a circunscrição e a aplicação do conceito de raio extrínseco como um dos pilares da nova arte cientificada. Na realidade, e conforme referido anteriormente, o *De Pictura*, longe de formalizar um singular tratado de geometria e matemática, constitui prioritariamente o primeiro esboço teórico da práxis e de uma nova filosofia observacional. Se Cennino representa ainda uma abordagem exclusivamente oficinal no tratamento e produção das cores, Alberti irá conferir-lhe uma clara dimensão «filosófica», conjugando habilmente a substância da luz com as leis da perspectiva (Vinci, 1986, p. 241). A primeira consequência resultante desta metodologia, consiste na separação do contorno ou circunscrição dos objectos das suas superfícies, mediante a acção dos raios extrínsecos, que Alberti descreve como constituindo uma "borda ou uma franja", e cujos limites se tornam mensuráveis. Ackerman refere que a proposição destes raios, por inferência, não modificados pela cor ou luz local, terão induzido os pintores em erro ao assumir que os mesmos deveriam ser inscritos através de uma linha fina de cor neutra, cujo carácter, permaneceria inalterado tanto no lado sombreado como no iluminado. No entanto, importa ressalvar que Alberti prescreve a máxima subtileza na sua inscrição: *"I believe one should take care that circunscription is done with the finest possible, almost invisible lines, like those they say the painter Apelles used to practice (…) Circumscription is simply the recording of the outlines, and if it is done with a very visible line, they will look in the painting, not like the margins of surfaces, but like cracks"* (Alberti L. B., 2004, p. 65). Esta demarcação das linhas exteriores, resultará no chamado *Cloisonnisme*, método amplamente celebrado ao longo de todo o século XV por artistas como Sandro Botticelli, e presente ainda no *Tondo Doni* que Miguel Ângelo pintou em 1506 (Ackerman, 1991, p. 81). Este aspecto, posteriormente corrigido por Leonardo, constituirá o primeiro erro em que o tratado Albertiano irá incorrer. Quanto aos raios medianos propagados desde a superfície do

objecto, teriam como função transportar até ao observador a cor e a luz desde os seus pontos de origem, assumindo-se enquanto elemento fundamental para uma correcta mimésis da natureza. A cor transportada por estes raios, constituiria assim a cor "real" do objecto, vulnerável na sua natureza à influência da luz e da sombra envolvente:

> These rays do what they say the chameleon and other like beasts are wont to do when struck with fear, **who assume the colours** of nearby objects so as not to be easily discovered by hunters. These median rays behave likewise; for, from their contact with the surface to the vertex of the pyramid, **they are so tinged with the varied colours and lights they find there**, that at whatever point they were interrupted, they would show the same light they had absorbed and the same color (Alberti L. B., 2004, p. 43, grifo nosso).

A vulnerabilidade destas cores ao meio ambiente envolvente, resultaria assim numa sobreposição tonal, factor que constituía para Alberti um óbice a uma genuína representação mimética da realidade, levando-o a considerá-los como casos especiais a evitar. Alberti manifesta deste modo o desconhecimento de que grande parte do sortilégio da pintura flamenga, derivava precisamente desta capacidade de representação fiel e minuciosa de todos os "casos especiais", sendo a reverberação cromática um dos principais constituintes da percepção visual humana (Ackerman, 1991, p. 81). De facto, o problema que Alberti parece enfrentar, não será tanto o desconhecimento do fenómeno óptico, que de resto descreve com clareza, *"the median rays (...) are so tinged with the varied colours and lights they find there"*, mas sim a sua tradução operativa através da práxis (Alberti L. B., 2004, p. 43). Alberti aperceber-se-á do facto, que a solução Cenniniana de assumir a matiz neutra da cor enquanto valor tonal da sombra sobrepondo-lhe gradações sucessivamente mais claras, não só não emulava a realidade óptica dos objectos, como não corresponderia de todo ao universo imagético flamengo. Essa prática, que justifica em grande medida a aparência irreal da pintura do *Quattrocento* italiano, ignorava em absoluto o efeito neutralizante da sombra na natureza, invertendo a ênfase cromática entre as zonas iluminadas e as obscurecidas. Este erro deriva do facto de nem Giotto nem Cennino Cennini prescreverem o uso do negro como forma de obscurecimento da matiz neutra das diversas cores, obliterando deste modo a intensidade do sombreado nos seus modelados (Ackerman, 1991, p. 83). A solução de Alberti passará assim por graduar a cor nos dois sentidos opostos do espectro, i.e., um sombrio através da adição de negro; e um luminoso mediante a adição de branco:

> The admixture of white, therefore, does not alter the basic genera of colours, but creates species. Black has a similar power, for many species of colours arise from the addition of black. This is evident from the effect of shade on colour, for as shade deepens, the clarity and whiteness of a colour become less, and when the light increases, the colour becomes clear and brighter. The painter, therefore, may be assured that white and black are not true colours but, one might say, moderators of colours, for the painter will find nothing but white to

> represent the brightest glow of light, and only black for the darkest shadows (Alberti L. B., 2004, pp. 45-46).

Note-se, no entanto, que a aplicação prática desta metodologia vinha já sendo ensaiada nos círculos oficinais florentinos, encontrando-se claramente exemplificada na sempre recorrente *Expulsão do Jardim do Éden* de Masaccio [**Fig. 157**], onde é já possível observar este pressuposto teórico no modelado corpóreo das figuras: o lado sombrio matizado através do negro; o pigmento puro numa estreita faixa no lado iluminado; e o lado iluminado matizado com branco. Observe-se, no entanto, como a fragilidade conceptual desta proposição se torna óbvia perante o segundo equívoco em que Alberti incorre ao assumir cabalmente que o branco e o preto correspondem, de facto, aos equivalentes reais da luz e da sombra na paleta. Recorrendo uma vez mais à confrontação com o *Adão* do Altar de Gent [**Fig. 34**], observa-se claramente como este axioma se encontra ainda distante da realidade óptica, muito mais subtil e de superior complexidade[291]. A brevidade da experiência setentrional de Alberti, não lhe terá proporcionado nem o contacto nem o entendimento devido com a complexa formulação óptica da pintura flamenga. A sua teoria resulta antes de uma aparentemente adaptação do fenómeno neerlandês às novidades da vanguarda Florentina. Note-se, no entanto, e conforme referido, que nenhuma obra desta escola coeva à formulação do *De Pictura*, corresponde, de facto, à descrição que Alberti estabelece do sortilégio visual flamengo, *"(…) rays of gold that almost blinds the eyes of the spectators from all angles*" (Alberti L. B., 2004, p. 85).

O terceiro erro que a nova teoria artística Albertiana manifesta, deriva da concepção de que todas as cores podem ser produzidas misturando apenas quatro primárias com branco e preto, perpetuando desta forma, um equívoco que se originou em Aristóteles. A paleta de cores primárias que Alberti propõe: azul; vermelho; verde; e cor de terra, afigura-se extremamente limitada uma vez que exclui o amarelo. Para além do mais, a mistura de um matiz com preto e branco não o altera, mas apenas aumenta ou diminui seu valor, caso do azul, que quando misturado com branco, resulta num estado mais pálido do mesmo azul, mas não forçosamente mais luminoso. Este empalidecimento,

[291] Não obstante a evidente superioridade da óptica flamenga sobre a sua congénere italiana, autores como William Dunning insistem em conferir uma determinada sobranceria epistémica à obra de Masaccio totalmente descompassada com a realidade. Veja-se a exemplo os referidos avanços que a iluminura Franco-flamenga haveria de alcançar ainda na primeira década do *Quattrocento*: *"Masaccio captured a three-dimensional illusion of reality more convincingly than had any earlier artista. Not only was he able to achieve a consistent illusion of volume, but he could also separate objects and figures with an atmospherically charged space in an unprecedented manner"* (Dunning, 1991, p. 57).

resulta do facto de, no processo de degradação tonal, o azul perder intensidade ou impacto, sendo que a maioria das cores é neutralizada quase tanto pela adição de branco, quanto por uma quantidade equivalente de preto. Este processo de modelagem que Alberti propõe, não sendo de todo absurdo, será, no entanto, rejeitado pela grande maioria das oficinas italianas coevas, que continuarão a fazer uso maioritariamente da técnica de Cennino Cennini até meados do século XV. Observe-se, no entanto, que entre estas duas práticas antagónicas, a de Alberti resulta verdadeiramente mais realista e capaz de produzir uma ilusão veraz, fundamentalmente no que concerne a representações sob iluminação zenital. Nessas condições, o efeito combinado entre clarão, reflexo, e o ajustamento do olho ao brilho, diminui, de facto, a intensidade cromática (Ackerman, 1991, pp. 83-84). Consequentemente, não apenas cada objecto ou figura mantém uma determinada singularidade face às demais, como cada área de cor dentro das figuras parece igualmente afastar-se das outras, tornando-se assim, num factor inibidor da harmonia tonal, efeito claramente perceptível na *Expulsão* da Capela Brancacci. Embora Alberti estivesse ciente de que a privação da luz e as condições atmosféricas pudessem inibir a natureza da visão, acreditava igualmente não ser possível produzir imagens a menos que a sua modelagem fosse perceptível e os seus contornos inteiramente visíveis. No universo Albertiano, os objectos, ao invés de representados opticamente, ou seja, tal como são observados na realidade, encontram-se assim substituídos por uma imagem conceptual dos mesmos, ou seja, pela ideia de como «são» e não como na realidade são «vistos» (Ackerman, 1991, pp. 85-87). Toda esta aparente inconsistência teórica, torna-se ainda mais problemática quando se escuta a sua própria «voz» a estabelecer como imperativo absoluto de uma pintura cientificada, a observação directa e atenta da natureza: *"We divide painting into three parts, and this division we learn from Nature herself. **As painting aims to represent things seen**, let us note how **in fact** things **are seen** (...) in looking **we observe** more clearly the colours of surfaces; the representation in painting of this aspect, since it receives all its variations from light, will aptly here be termed the reception of light"* (Alberti L. B., 2004, pp. 64-65, grifo nosso). Esta contradição, revela que Alberti não terá alcançado a concretização plena de uma teoria óptica pictórica ao não conseguir estabelecer qualquer nexo causal entre o comportamento da luz - conceptualizado em termos matemáticos e/ou observacionais - e o comportamento mimético dos pigmentos. De facto, aquele que poderia ter constituído o primeiro modelo de uma teoria unificada, i.e., a concatenação entre a grande revolução perspéctica e a mudança de paradigma óptico que as oficinas neerlandesas operaram,

ficará por concretizar. O programa epistémico que propõe, não obstante problematizar determinadas questões que os pintores enfrentavam, não proporcionou a devida harmonização entre uma veraz explicação do comportamento da luz no espaço e a sua fiel representação. Para tal, seria necessário aguardar cerca de meio século até ao advento teórico do *Trattato* de Leonardo, que, não obstante o seu carácter inconsequente, tentará formalizar de facto, a súmula de todo o edifício teórico-prático desenvolvido no *Quattrocento* Europeu.

Para Leonardo, a pintura constitui-se claramente enquanto ciência consubstanciada pela observação directa da natureza, mas fundamentalmente, mediante a compreensão do seu funcionamento. Na sua óptica, a arte da pintura, ao assumir-se como ciência, fundamentar-se-á enquanto parte intrínseca da natureza. O artista/artesão, comprometido com essa mesma natureza através da experiência, passa a comungar da sua essência ao reproduzir os seus efeitos, *"Le peintre lutte et rivalize avec la nature"* (Smith, 2004, pp. 89, 92; Vinci, 1942b, p. 286). Mediada por esta formulação cientificista do processo pictórico, a reprodução do real processa-se exclusivamente através da natureza da visão e já não através das formulas heurísticas e conceptuais do método Albertiano. Se para este último, o objecto pictórico era entendido fundamentalmente enquanto construção abstractizante, Leonardo retomará a lição flamenga ao considerar o olhar enquanto guia supremo de uma mimésis absoluta do real: *"La peinture est en connexion avec les dix attributs de l'oeil qui sont: obscurité et clarté, matière et couleur, forme et position, éloignement et proximité, mouvement et repos (...)"* (Vinci, 1942b, p. 247). Ackerman resume de forma magistral esta mudança de paradigma ao diferenciar a substância de cada uma das teorias: se para Alberti e demais teóricos da perspectiva, a preocupação fundamental seria entender o modo como os fenómenos revelados pelos raios de luz podem ser projectados numa superfície de modo tão convincente quanto possível; para Leonardo, a demanda consistirá na compreensão da forma como esses fenómenos, quando recebidos pelos olhos, são transmitidos ao cérebro: *"Si el ojo se desplaza desde la deslumbrante albura del sol hasta un lugar de menor luz, todos los objetos parecerán sombrios. Así ocurre porque las pupilas de los ojos, que han permanecido ante esa blancura deslumbrante, se contraen (...) hemos de atender a qué parte proporcional de cérebro esté dedicada a la visíon y no a outra cosa"* (Ackerman, 1991, p. 113; Vinci, 1986, p. 105). É inegável que será precisamente no capítulo da óptica que Leonardo alcançará maior notoriedade nos seus estudos e ensaios experimentais. Apesar de não

alcançar nenhuma teoria válida e do seu trabalho, exceptuando os seguidores mais directos, não ter qualquer seguimento editorial e/ou académico, em nenhum outro campo científico Leonardo manifestará de forma tão brilhante a capacidade dedutiva e intuitiva que habitualmente caracteriza o empirismo do seu discurso. O inconclusivo projecto editorial que perseguirá na década de noventa em Milão, entendido no contexto da fundação da já referida *Leonardus Vinci Accademia*[292], pretende, aparentemente, colmatar a exígua disponibilidade de estudos dedicados à óptica. De facto, e dada a natureza relevante que esta disciplina constituía para as oficinas e futuras escolas artísticas em Itália, a ausência inexplicável de qualquer trabalho significativo sobre esta matéria durante praticamente todo o século XV, torna-se de todo incompreensível. Com efeito, durante cerca de um século após o advento da imprensa, não serão publicadas quaisquer obras consagradas à óptica, nem mesmo os grandes clássicos medievais como Grosseteste, Roger Bacon, Pecham ou Witelo (Ackerman, 1991, pp. 97-98, 109 - 111). Este facto, e apesar dos subsídios de Leonardo nesta área serem praticamente isolados e totalmente inconsequentes para o desenvolvimento das práticas pictóricas coevas, não deixa de conferir ainda maior originalidade e pertinência ao seu trabalho. No entanto, estes contributos sugerem já um sintoma de clara mudança de paradigma por parte das oficinas italianas, que por esta altura, haviam assimilado todos os princípios ópticos desenvolvidos pelas oficinas flamengas, abandonando em definitivo o prototípico mundo visual medievo. James Ackerman parece comungar desta percepção, ao defender que o *Trattato* enfatiza em particular o facto de os objectos do mundo exterior não possuírem uma cor e/ou forma em particular, tal como se encontram, de resto, representados na maioria das pinturas do século XV, mas que se alteram face às condições do ambiente e da visão no momento particular em que são observadas:

> The effect of Leonardo's perception theories was to prompt painters to observe the visual world closely in all its vast variety of lights, colors, and shapes without regard for whether what they experienced was really out there or whether it was altered by the atmosphere, the eye, even the eyelids, or the *imprensiva*. This attitude underlies the hundreds of observations that Leonardo noted for inclusion in his *Trattato* on the optical effect of light, shadow, reflection, and atmosphere on colors and forms (Ackerman, 1991, p. 135).

Uma vez dominados e compreendidos todos os condicionalismos que o meio ambiente impõe à percepção da realidade, o pintor liberta-se assim do jugo que esta impõe, ficando apto a produzir imagens ilusionistas, *"L'esprit du peintre sera comme le miroir qui toujours prend la couleur de la chose reflétée",* sem ser obrigado a imitar o que vê diante

[292] *Vide* página 135.

dele, podendo assim inventar uma ampla gama de condições atmosféricas e ópticas através da manipulação da luz, da cor e da forma (Ackerman, 1991, p. 135; Vinci, 1942b, p. 231). Note-se, no entanto, que um dos aspectos mais relevantes que o seu subsídio teórico irá conferir aos estudos sobre óptica nos séculos XV e XVI, prender-se-á fundamentalmente com o facto de Leonardo não se limitar apenas a descrever os fenómenos atmosféricos visíveis, de resto, à semelhança de Alberti, mas tentar compreendê-los e explicá-los. Este fenómeno, representado desde Mestre Boucicaut e caracterizado por Alberti, encontrará em Leonardo um outro alcance epistémico. Com efeito, Leonardo já não se preocupa com a mera descrição do fenómeno, de resto, sobejamente conhecido e documentado, mas sim com a explicação das causas que determinam essa ocorrência atmosférica: *"Je dis que l'azur qu'on voit dans l'atmosphère n'est point sa couleur spécifique, mais qu'il est causé par la chaleur humide évaporée en menues et imperceptibles particules que les rayons solaires attirent et font paraître lumineuses quand elles se détachent contre la profundeur intense des ténèbres de la région ignée qui forme couvercle au-dessus d'elles"* (Vinci, 1942a, p. 417). Também as suas observações em torno do efeito de refracção atmosférica nas montanhas, não se limitarão apenas à repetição da velha fórmula Aristotélica[293], partindo antes, de um processo de observação metódica e atenta do fenómeno em todas as suas dimensões. As montanhas, entendidas ainda por Alberti enquanto módulos cromáticos uniformes, serão descritas por Leonardo como formas dinâmicas e de complexa densidade visual: *"(...) quand tu figures des montagnes, aie soin que de colline en colline, les bases soient toujours plus pâles que les sommets; plus tu accentues leur éloignement, plus tu les feras pâles; à mesure qu'elles s'élèveront, eles révéleront leurs vraies formes et couleurs"* (Vinci, 1942b, p. 239). Confronte-se esta descrição com as montanhas representadas no plano fundeiro da *Virgem do Chanceler Rolin* [**Fig. 59**], e poderemos constatar com algum assombro que a representação cumpre na íntegra o axioma Leonardiano, que concretiza desta forma no plano teórico, o postulado visual Eyckiano[294].

Outra das áreas a que Leonardo se dedicará com maior destaque, será precisamente ao capítulo dedicado ao estudo da luz e das sombras. Com efeito, através de observações

[293] Fórmula esta que Leonardo não deixará de citar e que testemunha a disponibilidade de grande parte destas fontes, certamente consultadas aquando da escrita do *Trattato: "Tu sais que vues à travers un air d'uniforme densité, les choses les plus lointaines telles les montagnes, en raison de la grande quantité d'atmosphère interposée entre ton oeil et eles, te sembleront azurés, presque de la couleur de l'atmosphère quand le soleil est à l'orient"* (Vinci, 1942b, p. 253).

[294] Leonardo, porém, teoriza a este respeito, designando o efeito difuso das imagens à distância de *«prospettivo de'perdimenti»*, ou seja, «perspectiva de perda» (Nicholl, 2004, p. 294).

metódicas e experimentais, conseguirá formular um edifício teórico capaz de integrar em parte, muitos dos fenómenos ópticos presentes na pintura flamenga, assim como, integrá-los coerentemente no espaço pictórico da *Costruzione Legittima* Albertiana. Leonardo será, de facto, o primeiro a teorizar sobre um dos aspectos de maior complexidade com que as oficinas florentinas se haveriam de confrontar durante quase todo o *Quattrocento*. O processo de mimésis do real que defende, sustentado integralmente através de uma apurada anamnese visual, traduz já a incorporação por parte das oficinas italianas de um discurso e de uma *práxis* visuocognitiva tipicamente flamenga: *"Le site le plus lumineux variera selon les différentes positions de l'oeil et de la lumière; et l'ombre sera toujours immuable car quel que soit le changement qu'elle opère, l'oeil la voit"* (Vinci, 1942b, p. 328). Com efeito, os axiomas que irá produzir em torno da natureza das sombras, possuem a virtude de, não obstante descreverem o fenómeno de forma metódica e baseada na experimentação, poderem ser entendidos por um largo espectro de interlocutores: *"L'ombre est l'absence de lumière; elle est simplement l'obstruction que les corps opaques opposent aux rayons lumineux. L'ombre est de la nature des ténèbres; la lumière procede de la clarté. L'une dissimule, l'autre révèle"* (Vinci, 1942b, p. 246). O *Corpus* tratadístico de Leonardo, baseado em observações e ensaios experimentais, resultará na refutação óbvia de parte do postulado Albertiano, fundamentado, conforme observado, sob algumas premissas clássicas de cariz claramente atávico. Um dos aspectos mais contestados, prender-se-á precisamente com o delineamento dos raios extrínsecos, facto que Leonardo contradita liminarmente. Para este, a demarcação dos mesmos resulta numa artificialidade óbvia, colidindo frontalmente com os renovados preceitos teóricos por si propostos, nomeadamente o príncipio do *Sfumato* e da perspectiva atmosférica: *"La vérité de cette proposition resort du fait que le contour de la matière est une surface qui n'est ni une partie du corps qu'elle envelope, ni une partie de l'air qui entoure ce corps, mais le milieu interposé entre l'atmosphère et le corps, comme il fut démontré en son lieu*" (Vinci, 1942b, p. 284). Os limites laterais desses corpos encontram-se assim delimitados por uma linha de superfície de espessura invisível proporcionalmente esbatida com a distância. De referir, que esta proposição corresponde na íntegra ao legado visual flamengo, que não recorre à representação dos limites extrínsecos dos objectos aquando da sua representação. Como seria de supor, o raio extrínseco Albertiano também viria a ser extrapolado no que concerne à demarcação das sombras, facto que Leonardo irá igualmente contestar liminarmente: *"Los contornos de las sombras derivativas son circundados por los colores de los objetos iluminados que rodean al cuerpo luminoso*

que causa esa sombra" (Vinci, 1986, p. 208). Com efeito, ao dividir em duas as fontes lumínicas possíveis: uma original, oriunda das velas, da luz do sol e da atmosfera; e uma derivativa, correspondendo precisamente à luz reflectida[295], Leonardo irá estabelecer todo um conjunto de variáveis e condicionantes passiveis de alterar o comportamento e representação das sombras (Vinci, 1942b, p. 236). Um desses casos especiais que abundam na pintura flamenga [**Fig. 37**, **Fig. 50**, **Fig. 51**, **Fig. 60**, **Fig. 68**, **Fig. 69**, **Fig. 77, Fig. 88**], prende-se precisamente com o efeito da reverberação cromática, efeito que Alberti já havia descrito, mas que considerava despiciendo, devido em parte, à incapacidade técnica de a reproduzir. Leonardo fará amplas descrições teóricas desse efeito, que irá, de resto, aplicar metodicamente em inúmeras pinturas: *"Las reverberaciones son causadas por los cuerpos de naturaleza luminosa y superfície plana y semiopaca, los cuales, recorridos por la luz, esa rebotan, cual si de una pelota se tratara, hacia el objeto primero"* (Vinci, 1986, p. 208). A determinação de dois graus distintos na constituição das sombras: as trevas como primeiro grau; e a luz como o último – originam, no seu entender, uma progressão até ao infinito desde a obscuridade absoluta junto da causa até à sua conversão final em luz. Note-se, no entanto, que um dos maiores contributos que a sua acção tratadística irá desenvolver, prender-se-á precisamente com a diferenciação que Leonardo estabelece entre fontes lumínicas puntiformes, extensas e/ou múltiplas, e cuja diferenciação resultará respectivamente na formação de cones de sombra compactos, de regiões de sombra ladeadas por regiões de penumbra, e/ou de sombras divergentes: *"Le corps placé entre deux lumières égales projettera deux ombres qui suivront une direction égale, en rapport avec les lignes des deux lumières. Si tu éloignes le corps ou le rapproches d'une des lumières, l'ombre qui se dirigera vers la lumière la plus proche sera moins sombre que celles qui se dirige vers la plus lointaine"* (Vinci, 1942b, p. 266). Todos estes diversos modelos de projecção de sombra, recorde-se, vinham sendo meticulosamente observados e representados pela pintura flamenga desde meados da segunda década do século XV, conferindo ao axioma de Leonardo, um notável carácter de concretização teórica. Efectivamente, será possível encontrar no vasto

[295] Noutra passagem do seu *Trattato*, Leonardo divide a proveniência lumínica em quatro fontes possíveis: universais; particulares; reflectidas; e veladas : "Les lumières qui éclairent les corps opaques sont de quatre sortes: universelles, comme celle de l'atmosphère contenue dans notre horizon; particulières comme celle du soleil, d'une fenêtre ou d'une porte, ou de quelque autre espace ; la troisième est la lumière réfléchie. Il en est aussi une quatrième, qui traverse les matières transparentes telles la toile, le papier et autres semblables, mais non pas celles qui ont la diaphanéité du verre ou du cristal ou autres corps similaires, lesquels donnent l'impression que rien ne s'interpose entre le corps dans l'ombre et la lumière qui l'éclaire (Vinci, 1942b, p. 349).

acervo das oficinas neerlandesas [**Fig. 17**, **Fig. 31**, **Fig. 49**, **Fig. 54**, **Fig. 65**, **Fig. 88**], exemplos concretos para todas as variáveis com que Leonardo caracteriza o fenómeno: *"Sombra primitiva, la que es inseparable de los cuerpos sombrios; sombra derivativa, la que se desprende de los cuerpos sombrios y el aire recorre; sombra arrojada, la que está circundada por una superfície luminosa; sombra simple, la que no ve parte alguna de la luz que la causa"* (Vinci, 1986, pp. 168, 169). No que concerne à fórmula volumétrica Albertiana de matizar as cores com branco e preto, Leonardo irá contrapor um processo totalmente compatível com a tradicional mimésis flamenga. A descrição que estabelece do fenómeno é de resto peremptória a este respeito: *"Los colores de las sombras derivativas participam sempre del color de los cuerpos que las atemperan"* (Vinci, 1986, p. 249). Com efeito, o simples facto de as cores diminuírem o seu valor tonal através da adição de branco e preto, assumindo deste modo, um matiz única e prevalecente sobre todas as tonalidades, resulta de um factor que Leonardo caracteriza liminarmente, *"Ni le blanc ni le noir ne sont jamais transparents"*. A aplicação da regra Albertiana traduzir-se-á assim num empobrecimento daquilo que Leonardo designa por grau de profundidade da sombra: *"Dans l'ombre, les couleurs révèlent plus ou moins leur beauté naturelle, selon le degré de profondeur de l'ombre. Mais dans un espace lumineux, eles paraìtron d'autant plus belles que la lumière est plus intense"* (Vinci, 1942b, pp. 294 - 295). Esta proposição resulta no entendimento cabal de que a sombra, apesar de derivar da ausência de luz, não se traduz forçosamente numa total supressão cromática, facto que a teoria Albertiana parece ignorar em absoluto: *"Les variétés de nuances des ombres sont aussi nombreuses que celles de la couleur des corps dans l'ombre"* (Vinci, 1942b, p. 294). Note-se, no entanto, que à data da escrita do *Trattato*, e ao contrário de Alberti, Leonardo podia contar já com uma tecnologia pictórica compatível com a emulação integral de todos esses «casos especiais» que as sombras produzem, caso da técnica do óleo, difundida por toda a Itália, conforme observado, a partir da década de setenta do século XV. No que concerne à representação de superfícies especulares, caso concreto da água, observou-se anteriormente o modo como esta atingirá uma acuidade técnica assombrosa na pintura flamenga produzida a partir da terceira década do *Quattrocento*. Recorde-se o Alemão Konrad Witz, mas particularmente a paisagem fundeira da *Virgem do Chanceler Rolin* de Van Eyck [**Fig. 58**, **Fig. 59**], onde os detalhes lumínicos e cromáticos, permitem intuir o reflexo integral de um céu nublado sobre a superfície do rio que banha Autun, cidade natal de Rolin na Borgonha. Leonardo descreve a forma como os objectos reflectidos na água em movimento, caso de ondas em particular, seriam sempre maiores

do que os objectos originais [**Fig. 72**, **Fig. 86**, **Fig. 87**, **Fig. 102**, **Fig. 103**], assim como o modo como estas superfícies, à semelhança de um grande espelho, deveriam reflectir na íntegra todo meio envolvente: *"Si le soleil est vu par toutes les mers qui reçoivent le jour, eles à leur tour voient le soleil. Voilà pourquoi toute l'eau illuminée lui sert de mirroir et il se manifeste à l'œil par son image tout entière incluse dans la totalité de cette eau et tout entière en ses parties"* (Vinci, 1942b, p. 337; Vinci, 1986, p. 209). Também a representação de objectos reflectores, amplamente celebrados na pintura flamenga por Ciríaco, "*gold really resembling gold, pearls, precious stones*", ou por Alberti *"(…) rays of gold that almost blinds the eyes of the spectators from all angles*" [**Fig. 22**, **Fig. 24**, **Fig. 25**, **Fig. 27**, **Fig. 29**, **Fig. 53**, **Fig. 54**, **Fig. 60, Fig. 61, Fig. 68, Fig. 79, Fig. 99**], será alvo da atenção dedicada de Leonardo (Alberti L. B., 2004, p. 85; Nash, 2008, p. 29). Com efeito, este fará a primeira distinção clara entre luz e brilho, determinando quais as condições lumínicas e ambientais especificas para a sua manifestação: *"Las luces engendradas por las superfícies pulidas de los cuerpos opacos serán inmóviles en los cuerpos inmóviles, aunque el ojo que las ve se desplace. Pero los brillos aparecerán sobre la superfície de esos mismos cuerpos en tantos lugares cuantas sean las posiciones que el ojo adopte"* (Vinci, 1986, pp. 175-176). Não se pense, porém, que todo *corpus* tratadístico de Leonardo encontrará total concordância com o universo visual flamengo. De facto, uma das principais características que a pintura neerlandesa evidencia - o carácter infinitesimal da sua composição - será totalmente adverso ao imperativo que o *Quantum Continuum* Albertiano havia instituído a partir de 1435. De facto, mesmo após a concepção da *Ceia* de Bouts, este caracter infinitésimo de cada um dos componentes visuais da obra, manter-se-á, não existindo, portanto, qualquer sugestão de que o comportamento da luz e da cor no espaço sofra alterações. Leonardo realizará a concatenação entre estes dois discursos visuais complementares, incorporando a óptica pictórica flamenga à teoria perspéctica Albertiana. Com efeito, a leitura de um pequeno texto do *Trattato*, parece conter a solução para esta problemática conjunção:

> La pintura comprende tan sólo la superficie de los cuerpos; su perspectiva, el creciente y decreciente de los cuerpos y de sus colores, **porque un objeto que se aleje del ojo pierde tamaño y color en proporción a la distancia** alcanzada. **De onde se deduce que la pintura es filosofia, pues la filosofia trata del aumento y mengua causados por el movimento** (…) el objeto visto por el ojo adquiere tanto mayor tamaño y nitidez de color cuanto menor es el espácio entre sí mismo y el ojo que lo ve (Vinci, 1986, pp. 39-40, grifo nosso).

Leonardo parece propor a instauração de graus de grandeza inversamente proporcionais entre a distância e a profusão cromática, retomando uma vez mais as problemáticas inerentes à perspectiva atmosférica (Cuozzo, 2018, p. 166). Basta invocar o painel central

do altar de Gent, para se intuir a relevância desta proposição na inversão conceptual da progressão de foco infinito de que a pintura flamenga ainda fazia uso na primeira metade do *Quattrocento*. De facto, na adoração do cordeiro místico, a mesma densidade óptica, lumínica e cromática, encontra-se aplicada tanto às ervas e á agua, meticulosamente representadas em primeiro plano [**Fig. 38**], como nos planos fundeiros, constituindo a única excepção a esta regra a representação atmosférica das montanhas [**Fig. 33**]. Inúmeras proposições de Leonardo, virão assim propor a correcção desta hiperbólica obsessão que a pintura flamenga evidenciava, ao prolongar até ao infinito uma artificial acuidade visual e cromática: *"A gran distancia, la variedade de colores de los cuerpos no puede ser discernida sino en aquellas partes directamente iluminadas por los rayos solares (...) En sus partes sombrias y a gran distancia no existen diferencias entre los colores de los cuerpos"* (Vinci, 1986, p. 261). Uma breve análise dos planos fundeiros das obras do mestre florentino, permitem intuir o modo como a sua proposição se assemelha, de facto, às características naturais da percepção, proporcionalmente reduzidas na sua precisão face ao aumento da distância [**Fig. 195**, **Fig. 198**, **Fig. 199**, **Fig. 200**].

Existe ainda, uma curiosa coincidência entre a referência explicita que Leonardo estabelece da pintura enquanto filosofia, "*De onde se deduce que la pintura es filosofia, pues la filosofia trata del aumento y mengua causados por el movimento*" e alguns dos prévios conceitos Cusanianos abordados no início deste capítulo. Para Gianlucca Cuozzo a existência de um nexo causal entre a *Figura P* Cusaniana [**Fig. 277**] e o modelo de perspectiva pictórica de Leonardo [**Fig. 278**], constituem uma evidência notória de que um claro ascendente filosófico se encontra na base do *Trattato*. Com efeito, a descrição da *Figura P* que Cusa estabelece no *De Conjecturis*, parece contemplar já o futuro modelo perspéctico Leonardiano: "A figura P servirá para **todos os modos da visão** e para qualquer um: **para a vista sensível**, considerar-se-á como **luz** a unidade da sensibilidade e como **sombra** a alteridade dos sentidos; **para a visão da razão**, chamar-se-á luz o poder discursivo, ou seja, a unidade da razão; e se servirá do mesmo modo para a visão do intelecto, considerando como luz a unidade intelectiva"[296] (Nicolau de Cusa *apud*

[296] "But as regards the oneness of each single thing to be investigated by means of Diagram P: you must conceive of it in its perfection; and in accordance with that oneness you must imagine that the intensity of light or the thickness of darkness is great or small. [You must do this] so that you can have a more singular knowledge [of it] in relation to each of all other things, according as each [of them] is situated in the universe" (Cusa, De Conjecturis, 2000, p. 185).

Cuozzo, 2018, p. 165, grifo nosso). O modelo que a sua *Figura P* traduz, anfibológico por natureza, parece extender-se entre dois universos distintos: o mundo sensível, mediante a percepção da luz e da sombra; e o mundo da razão, através da assunção da luz enquanto valor cognoscente ou intelectivo. Na sua essência, possui um caracter experimental e cientificista. A figura encontra-se assim formada através da convergência entre duas pirâmides, sendo que uma representa a luz, o ser ou a unidade, e a outra, a escuridão, o nada ou a alteridade: "Faz que a pirâmide da luz avance nas trevas, e a pirâmide das trevas na luz; e nos reconduz[a] em uma representação de tudo isso que pode ser objecto de pesquisa, para poder desenvolver as tuas conjecturas às coisas arcanas mediante um procedimento sensível" (Cuozzo, 2018, p. 165). Esta sugestão de aplicar na prática a *Figura P* às coisas arcanas, ou de difícil compreensão, conduz Cuozzo à hipótese de se tratar de uma sobreposição de dois universos complementares: o filosófico e o científico/pictórico. Com efeito, Cuozzo entende no Diagrama um esquema geométrico simplificado em tudo semelhante àquele que Leonardo irá utilizará posteriormente aquando da formulação do seu próprio modelo de representação óptica da luz e da sombra [**Fig. 278**] (Cuozzo, 2018, pp. 167-168). De facto, a descrição que este estabelece do mesmo, parece clarificar ainda mais esta proposição: *"La sombra es disminución de las luces y de las tinieblas, y está situada entre esas mismas luces y tinieblas. La sombra es tanto infinita oscuridad cuanto infinita mengua de esa oscuridad. El principio y fin de la sombra se extienden entre luces y tinieblas y son infinita mengua y aumento infinito"* (Vinci, 1986, p. 168). Retomando a ideia de que a *Scientia Pictórica* e os estudos sobre a óptica em particular, derivam de um vínculo estabelecido entre uma nova filosofia observacional e os principais avanços tecnológicos da *práxis* pictórica, esta coincidente formulação diagramática entre um modelo cientificista e ao mesmo tempo filosófico-teológico, reveste-se de pleno significado. A deriva científica e matemática, que, conforme observado, vinculou o discurso filosófico Cusaniano à óptica pictórica flamenga e ao *Quantum Continuum* Albertiano, parece assim, ter infundido no discurso tratadístico Leonardiano, ainda que de forma indirecta, um superior sentido de concretização teórica, sintoma claro de uma transformação epistémica da óptica pictórica no vasto espectro oficinal europeu.

4.6. Sumário

O objectivo do capítulo supra centrou-se em torno do desenvolvimento da óptica e do seu subsequente impacto na *Scientia Pictórica* em cinco domínios distintos: circunscrever o conflito latente entre *imitazione, rinascita*, *idea* e *disegno*; determinar o real impacto das novas concepções filosóficas de cariz cientificista sobre o desenvolvimento da óptica; apurar o carácter indutor e epistémico resultante dos círculos de erudição europeus; caracterizar a génese do humanismo óptico setentrional e subsequente criação do género pictórico retratístico; elencar o vasto diferencial mimético detido entre a escola flamenga e a italiana durante a primeira metade do século XV. Através desta exposição procurou-se demonstrar que:

- Tanto o relato Vasariano como a póstera historiografia oitocentista, nunca estabeleceram qualquer diferencial entre a renovada capacidade da mimésis pictórica flamenga e o recurso exclusivo da sua *práxis*. Recensões mais recentes, apontam, de facto, para a multidisciplinaridade deste aspecto, integrando-o, porém, num conjunto de factores não discriminados. Estas concepções perpetuarão quatro equívocos estruturais: 1) a revolução paradigmática da *mimésis* pictórica no século XV teve origem exclusiva na *práxis* do óleo enquanto aglutinante; 2) essa revolução ocorreu em Itália, mediante o aperfeiçoamento do *praxiema* flamengo; 3) esse aperfeiçoamento sobreveio em simultâneo com o desenvolvimento da nova teoria artística italiana; 4) o contributo da Flandres resumiu-se ao desenvolvimento da *práxis* experimental, sem, no entanto, resultar em qualquer desenvolvimento teórico.

- A revolução da óptica pictórica setentrional terá tido origem numa convergência inédita de factores tecnológicos, filosóficos e volitivos, resultando num imperativo de substituição de paradigma. O cruzamento entre uma nova filosofia observacional e uma inovadora capacidade técnica na sua implementação, originou uma maneira distinta de abordar, compreender e representar os fenómenos visíveis, originando a incorporação na estrutura teórico-artística do *Quattrocento*, de proposições de cariz filosófico.

- A existência de inúmeras redes pan-europeias de *amicizia*, interligando personalidades como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Leon Battista Alberti, Niccolò Albergati, Nicolau de Cusa, Nicolau V, Paolo Toscanelli e Andrea de Bussi, denunciam a existência factual de *Trading Zones* multidisciplinares cuja acção terá sido

determinante para o desenvolvimento póstero da *Scientia Pictórica*. A formulação conceptual e categórica do *Doctus* Artifex, assim como, da doutrina da *Vivo Imago* Cusaniana, traduz a implementação dos fundamentos filosóficos da óptica pictórica flamenga em pleno *Quattrocento* italiano.

- O realismo pictórico flamengo, tributário das iluminuras Franco-flamengas e realizado através da cópia presencial de modelos vivos, originará uma nova concepção de humanismo óptico. Este antecederá em várias décadas as primeiras celebrações literárias e encomiásticas dos humanistas florentinos, caracterizando-se pela introdução de um novo género pictórico. Esta nova tipologia de representação, fundamentada sobre a fidelidade óptica e uma renovada liberalidade social, será responsável pelo advento de um tema até aí inédito, o retrato burguês.

- A dessincronia entre a nova filosofia observacional e representacional flamenga, e o atavismo teórico-oficinal patente no tratado de Cennino Cennini, revela a profunda dissensão entre as duas escolas. O perpetuar destas velhas fórmulas atávicas e prototípicas, encontra-se igualmente presente em praticamente todo o acervo pictórico italiano da primeira metade do século XV.

- O tratado *De Pictura* de Leon Battista Alberti evidenciará dois princípios clarificadores: por um lado, um claro afastamento das doutrinas atávicas e medievas prescritas nos anteriores manuais oficinais; por outro, a utilização de écfrases que emulam minuciosamente o universo visual flamengo. No entanto, a incapacidade técnica de criar modelos processuais capazes de emular os fenómenos imagéticos descritos, sugerem um contacto inconsequente com a *práxis* flamenga e um desadequado enquadramento tecnológico das oficinas italianas da primeira metade do século XV.

- O aparente óbice processual que o tratado Albertiano evidencia, será corrigido pelo *Trattato* de Leonardo, que, detentor de todos os critérios operativos necessários, irá formular uma teoria óptica inteiramente compatível com a *práxis* flamenga. Se para Alberti a principal preocupação consistiu em entender o modo como os fenómenos revelados pelos raios de luz poderiam ser projectados numa superfície de modo veraz; Leonardo, procurará compreender a forma como esses fenómenos, recebidos pelos olhos, são transmitidos ao cérebro. Esta nova concepção filosófica em torno dos fenómenos ópticos, aproximar-se-á em absoluto do universo pictórico setentrional, concluindo na teoria, todos os axiomas visuais formulados na década de trinta do século XV.

5. SCIENTIA PICTÓRICA IV: FORMULAÇÃO MATEMÁTICA DO ESPAÇO PICTÓRICO, TRATADÍSTICA E ENSINO

> At this point, where the accumulated wisdom of ancient and medieval writers on optics was of no help, Alberti had an inspiration – prompted, it appears, by looking at the window (Ackerman, 1991, p. 77).

O vocábulo grego *Optica* [*ὀπτικός, optikós*, significando visão], enquanto súmula das teorias matemático-filosóficas clássicas, terá sido recuperado explicitamente no século XVI com o intuito de clarificar a sua origem. A sua recepção far-se-á maioritariamente entre os séculos XII e XIII por autores como Vitellio, Johannes Peckam, Roger Bacon e Robert Grosseteste, que farão a recepção do postulado da *Optica*, latinizando-o sob o termo *Perspectiva* e convertendo-o numa teoria matemática da visão prioritariamente relacionada com a astronomia. Na sua essência, tanto a *Optica* como a *Perspectiva* constituem um *corpus* onde se integram os estudos em torno da natureza da visão[297], do comportamento da luz, mas também matérias aparentemente desconexas entre si, como a anatomia, o funcionamento do olho humano e a especulária. Note-se, porém, que nenhuma delas possuía qualquer relação com as problemáticas associadas à representação gráfica (Field J. , 1997, pp. 6 - 7; Panofsky, 1981, pp. 190 - 191; Panofsky, 1999, p. 51). Por esta razão, no capítulo anterior, e de forma a distinguir a *Optica* enquanto conceito genérico e agregador de todos os fenómenos da visão, incluindo a percepção espacial, optou-se pela utilização do termo específico «óptica pictórica». Por óptica pictórica entenda-se a associação das teorias ópticas na compreensão e emulação absoluta dos fenómenos lumínicos, tais como: matiz; textura superficial; radiância, brilho, etc. Conforme observado, estes deverão distinguir-se claramente de todas as problemáticas associadas à criação ilusória do espaço pictórico, constituindo ambos, ainda que universos complementares e cooperantes da *Scientia Pictórica*, especializações de carácter diverso. Com efeito, depois de Brunelleschi ter efectuado os primeiros ensaios conceptuais e de estes terem sido posteriormente validados por Alberti numa teoria matemática da visão, terá surgido a necessidade de separar as águas nestes dois distintos campos. Deste modo, o método matemático do desenho seria doravante dignado por *perpectiva pingendi*,

[297] Segundo Edgerton, a óptica, não obstante possuir uma raiz claramente racional, científica e mensurável, formalizava também um ramo da fé, cujas implicações detinham um carácter claramente teológico: *"The initial impetus to study optics in medieval Europe was that its geometric concept of light-filled space provided some kind of rationalization of how God's grace pervaded the universe"* (Edgerton *apud* Dunning, 1991, p. 39).

artificialis, ou *pratica*, distinguindo-se assim dos restantes ramos da *Optica* medieva adjectivados de *naturalis* ou *communis*. Esta cisão nascerá do cruzamento entre a teoria óptica e a *práxis* artística, momento em que, segundo Panofksy "a teoria óptica fornece, por assim dizer, a ideia da pirâmide visiva e a prática artística (…) a ideia da *intersegazione* (Panofsky, 1981, pp. 191, 192).

O mundo óptico setentrional, conforme observado, sendo fundado ainda sob os auspícios da *perspectiva naturalis*, i.e., visualmente símil e compatível com a percepção lumínica, cromática e textural da realidade, carecia, no entanto, de uma coerente formulação matemática. A criação conceptual do espaço pictórico flamengo conjugava assim duas dimensões aparentemente inconciliáveis: a representação de um espaço pictórico óptico de tendência maioritariamente esférica, logo, compatível com a *perspectiva naturalis*; em articulação com o ponto de vista singular do observador. A introdução de elementos especulares, cujo reflexo integrava o universo deste observador no plano da obra, veio constituir, conforme apurado, uma absoluta novidade ontológica[298]. Para além do mais, analisou-se o modo coerente como todos os corpos representados na macroestrutura das obras flamengas interagiam com as fontes lumínicas físicas, cuja radiância se encontrava meticulosamente reflectida em todas as superfícies espelhadas, e de cujo foco, derivavam todas as sombras integralmente coordenadas num vasto e complexo sistema optométrico[299]. Observou-se também, graças ao estudo *Reflections of Reality in Jan Van Eyck and Robert Campin*, de António Criminisi, Martin Kemp e Sing Bing Kang, que a concepção do espaço pictórico neerlandês, meticulosamente emulado a partir de modelos e representações especulares e presenciais, obedecia a complexos estudos ópticos[300]. Concluiu-se assim, que ao conceber esta edificação óptica do espaço pictórico, Jan van Eyck terá edificado, não um *continuum* matematicamente projectado, mas antes um reverbero ou extensão visual do espaço do observador. Para além do mais, inferiu-se como por detrás destas formulações óptico-espaciais se terão ocultado razões de cariz filosófico, cuja acção enformou certas características imagéticas, tecnológicas e estilísticas que determinaram uma concepção de espaço pictórico muito particular. Um desses filosofemas terá sido precisamente a doutrina nominalista, cujo princípio fundamental advogava a redução dos constituintes

[298] *Vide* páginas 241 - 243.
[299] *Vide* páginas 187 - 188.
[300] *Vide* páginas 184 - 185.

universais a individuais particulares[301]. Esta doutrina implicava assim a formulação de um universo composto por múltiplos agregados, distintos e separados entre si por uma multiplicidade de espaços aleatoriamente distribuídos[302]. A sua implementação imagética, resultaria deste modo na concepção integral do «todo» enquanto súmula de múltiplas entidades singulares, formulação conceptual totalmente incompatível com o póstero *Quantumm Continuum* Albertiano. A percepção de que a escola flamenga carecia de uma formulação espacial coerente encontra-se, de resto, claramente exemplificada através das evidentes "aberrações" espaciais presentes na obra de Robert Campin: caso do *Tríptico Werl,* de 1438 [**Fig. 15**]; mas sobretudo, da *Anunciação – Retábulo de Mérode*, pintada cerca de 1435 [**Fig. 18**]. Neste retábulo, não apenas as personagens parecem pairar revelando um carácter intrinsecamente etéreo, como os diversos objectos representados apresentam uma excêntrica verticalidade face ao plano frontal, caso exemplar das mesas, tanto no painel central como no painel do São José. Na óptica de Panofsky, este conceito de espaço pictórico afirma-se totalmente numa dimensão psicofisiológica, sendo percepcionado fundamentalmente através de uma experienciação física, sensorial, móvel, mas sobretudo fractal e não homogénea - conceito que a perspectiva *artificialis* virá alterar em profundidade: "Em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático" (Panofsky, 1999, p. 34). Note-se, porém, que este panorama prévio será alterado pela oficina de Jan van Eyck ao integrar na pintura alguma da coerência espacial que a iluminura franco-flamenga, conforme observado, demonstrava possuir. De facto, constata-se que entre a terceira década e meados do *Quattrocento*, as oficinas Neerlandesas transitarão subitamente entre três distintas soluções na formulação do espaço pictórico: formulação espacial caótica e fractal de que Campin será representativo; utilização do clássico método do eixo de fuga, patente tanto na iluminura Franco-Flamenga como nas obras de Van Eyck e Rogier van der Weyden; a convergência integral das ortogonais para um ponto de fuga centralizado segundo o método Albertiano. A introdução deste último nas oficinas neerlandesas é comummente atribuído ao *Tríptico da Última Ceia* que Dieric Bouts terá pintado entre 1464 e 1468 [**Fig. 89** e **Fig. 90**], e que revela, de facto, que o artista possuiria já um

[301] *Vide* páginas 261 - 264.

[302] Segundo Panofsky esta percepção seria notória à época e encontra-se contida na elegíaca que Fazio estabelece acerca da obra Eyckiana: "*Fazio comes very close to the great secret of Eyckian painting: the simultaneous realization, and, in a sense, reconciliation, of the "two infinites," the infinitesimally small and the infinitely large. It is this secret that intrigued the Italians, and that always eluded them*" (Panofsky, 1971a, p. 3).

domínio parcial deste tipo de projecção perspéctica[303] (Panofsky, 1999, p. 57). No entanto, Panofsky refere a este respeito a divergência entre Joseph Kern e Karl Doehlemann acerca da hipótese da *Madonna* de Frankfurt [**Fig. 81**], pintada por Petrus Christus em 1457, evidenciar já a presença da *perspectiva artificialis*. De facto, constata-se que o lançamento das ortogonais convergem para um ponto de fuga singular localizado no pescoço da Virgem, confirmando deste modo a tese de Kern. Este aspecto afigura-se de extrema relevância, pois permite situar a introdução teórica da perspectiva Albertiana nas oficinas flamengas cerca de uma década antes do inicialmente suposto (Panofsky, 1999, p. 111). Existem, porém, outras duas obras de Petrus Christus, que apesar de não se encontrarem referenciadas a este respeito, ou seja, como possuindo já elementos perspécticos coerentes, afiguram-se consideravelmente relevantes. Com efeito, constata-se que tanto a *Anunciação* do Groeninge Museum de Bruges [**Fig. 82**], como a *Madonna* do Szépmûvészeti Múzeum de Budapeste [**Fig. 80**], manifestam já, e de forma evidente, um integral domínio das regras perspécticas segundo o axioma Albertiano. Apesar do lançamento das ortogonais do diafragma da *Madonna* [representadas a azul] não convergirem exactamente para o ponto de fuga central [representado a laranja], constata-se que as linhas do banco representado no plano fundeiro [representadas a verde], cumprem claramente as regras perspécticas, denunciando assim um claro propósito na sua concepção. Já no que respeita à *Anunciação*, constata-se uma absoluta coerência das ortogonais convergentes, tendo sido já corrigido o problema da divergência perspéctica do diafragma. A relevância desta conclusão, reside fundamentalmente no facto de ambas se encontrarem datadas numa janela cronológica decorrente entre 1450 e 1452, facto que remete para uma quase simultaneidade para com uma recepção transversal do fenómeno em Itália[304]. De facto, e à excepção da precoce implementação levada a cabo por Masaccio em meados dos anos vinte por intermédio de uma acção directa de Filippo Brunelleschi, constata-se que a implementação no espectro oficinal florentino terá decorrido algures entre a década de quarenta e a de cinquenta [**Fig. 133**, **Fig. 138**, **Fig. 142**, **Fig. 145**]. Esta conclusão permite conferir à teoria Panofskyana, de que a escola

[303] Domínio parcial pelo facto de, na representação do tema *A Festa da Páscoa* no volante esquerdo do tríptico, não obstante a quase totalidade das ortogonais convergirem para um ponto de fuga central [linhas laranja], algumas das ortogonais do plano fundeiro [linhas azuis], encontram-se claramente descentradas. Também no painel central, e apesar da convergência perfeita das ortogonais, a localização elevada do ponto de fuga produz um claro efeito de perspectiva aérea, reforçando deste modo algumas incongruências visuais, caso do prato localizado no centro da mesa, cuja degradação no plano, não corresponde, de facto à projecção ideal.

[304] A respeito da formação de Petrus Christus e de Antonello da Messina, *Vide* páginas 226 – 228.

flamenga havia considerado a perspectiva uma "proeza" cujas repercussões não seriam duradoras até finais do século XV, um elevado grau de incorrecção, e uma vez mais, uma falácia de contornos *campanilistas* (Panofsky, 1999, pp. 57, 58). Aliás, o posicionamento de Panofksy a este respeito afigura-se algo dúbio. Com efeito, e não obstante o facto de tanto Jan Van Eyck como Rogier Van Der Weyden não terem implementado perspectivas coerentes nas suas obras, no decorrer dos três períodos evolutivos acima elencados, surgirão algumas soluções intermédias que importa analisar. A obra *A Virgem e o Menino com o Cónego Van der Paele* que Jan van Eyck pintou entre 1434 e 1436 [**Fig. 44** e **Fig. 45**] constitui um desses casos, pois não obstante o facto de apresentar uma solução construtiva do espaço pictórico inteiramente tributária do clássico sistema de eixo de fuga, esta assinala uma coerência espacial que segundo Panofksy, configura uma proeza absolutamente pessoal do artista (Panofsky, 1999, p. 57). De facto, Van Eyck parece ensaiar aqui uma solução consciente para libertar o espaço tridimensional das ligações ao plano frontal do quadro, reduzindo a tradicional profusão de ortogonais ao longo do eixo de fuga central a restritas áreas de concentração. Desta forma, destaca a prevalência das ortogonais visíveis do primeiro plano, caso óbvio das linhas de pavimento que convergem para um ponto de fuga central, atenuando através da penumbra ou de elementos interpostos a confluência das linhas secundárias mais problemáticas, caso das colunas laterais ou do pálio no plano fundeiro. Constata-se deste modo, que na ausência formal destas ortogonais excêntricas, esta seria de facto uma obra, cujo lançamento perspéctico se afiguraria particularmente coerente. Também a sua *Virgem na Igreja*, da Gemäldegalerie de Berlin [**Fig. 55**], possui algumas novidades que importa salientar. Panofksy destaca precisamente o nascimento de um espaço pictórico, que pela primeira vez, parece não se confinar à margem do quadro, mas que parece aumentar «para a frente», ou seja, integrando o observador no plano da obra: "O quadro transformou-se numa simples «fatia» da realidade, no sentido em que esse espaço *imaginado* se propaga em todas as direcções, ultrapassa o espaço *representado*, sendo, exactamente, o carácter finito do quadro a chamar a atenção para a infinitude e continuidade do espaço" (Panofsky, 1999, p. 57). Constata-se igualmente que o lançamento perspéctico, apesar de não convergir para um ponto de fuga singular, parece concentrar-se em duas regiões distintas. De facto, tanto as ortogonais do pavimento da nave central [representadas a verde], como as da nave lateral [representadas a violeta], assim como, as linhas de força do portal representado à esquerda [representadas a azul], apesar de não convergirem num ponto singular, reúnem-se de facto numa área restrita. A excepção parece configurar-se

através do lançamento das ortogonais superiores [representadas a laranja], que, não obstante se concentrarem num ponto exógeno à obra, parecem incidir sobre o mesmo plano horizontal[305]. Esta solução contraria claramente a regra do eixo de fuga, solução que prescrevia precisamente a existência de múltiplas linhas do horizonte. Basta, no entanto, um breve relance para o sobredimensionamento da Virgem face à arquitectura, para constatar que estes ensaios, apesar de arrojados, revelam ainda um claro desconhecimento da teoria perspéctica, denunciando assim um moroso e tardio processo de integração de um dos ramos fundamentais da óptica. Com efeito, o *liant* existente entre as duas disciplinas seminais, a óptica pictórica e a perspectiva, deverá ser compreendido na sua paradoxal diferenciação, assumindo, no entanto, uma identidade transversal, imanente e comum. Note-se, porém, que a compreensão dos processos de recepção da mesma por parte do universo oficinal europeu, obriga a uma análise profunda dos pressupostos teóricos que os enformam. De facto, os estudos em torno dos fenómenos da visão desde a antiguidade clássica e ao longo de toda a idade média nunca os distinguirão, razão pela qual tanto tardou o domínio pictórico e absoluto da realidade.

Efectivamente, as teorias clássicas perpetuadas durante toda a idade média, defendiam a teoria da emissão, postulado que sustentava um processo activo da visão, i.e., que os olhos, à semelhança do sol, também emitiriam raios visuais. Desde Empédocles e Platão no século V a.C., passando por Euclides no século IV a.C., por Lucrécio em 55 a.C., por Ptolomeu e Galeno já no século II d.C., - a teoria da emissão constituiu sempre um axioma impérvio. A oposição a este dogma surgirá apenas no século XI pelas mãos de Ibn al-Haytham, vulgo Allacen, propondo no seu lugar a teoria da intromissão, ou seja, de que a visão constitui, de facto, um processo passivo, ou seja, fundamentando-se num *input* visual externo (Field J. , 1997, p. 7; Field J. V., 2005, pp. 65 - 66). Esta teoria, difundida apenas nos círculos de erudição medievos, será amplamente divulgada a partir de 1572, data de publicação da obra *Opticae Thesaurus*, tradução latina do *Livro de Óptica* de Allacen impressa por Friedrich Risner [**Fig. 284**]. Em todo o caso, e qualquer que fosse a teoria em voga, emissão ou intromissão, seria sempre possível utilizar métodos geométricos similares para descrever os fenómenos observados, visto que em ambas as concepções, se partia do princípio de que os raios

[305] Esta solução parece antecipar, de resto, o excêntrico posicionamento lateral do ponto de fuga, método que caracterizará grande parte do universo imagético de Dürer assim como da escola Veneziana e subsequentes derivas, incluindo, no contexto nacional, a *Aparição de Cristo a Nossa Senhora* de Frei Carlos.

visuais, à semelhança da teoria corpuscular da luz, também viajariam em linha recta. O exemplo mais ilustrativo desta concepção teórica, será constituído pelo legado filosófico-matemático Euclidiano. Este, não obstante defender a teoria da emissão, será responsável pela implementação de um outro grau de conhecimentos, cujas consequências imagéticas serão determinantes para o desenvolvimento da *perspectiva artificialis*. De facto, a *Óptica* de Euclides, escrita por volta do século III a.C., e amplamente conhecida na idade média através da sua versão latina, demonstra nos mesmos moldes dos *Elementos*, ou seja, recorrendo a diversos elementos de *imaginerie*, que dois elementos de igual magnitude, quando observados a diferentes distâncias, aparentam dimensões distintas [**Fig. 279**]. Este conhecimento, não obstante a sua longevidade e considerável divulgação nos círculos de erudição, tardará em inscrever-se no léxico de todos aqueles que, comprometidos com a práxis imagética e artística, se viam, porém, arredados de modelos distintos de ilustração (Field J. , 1997, p. 7). Esta não inscrição geométrico-matemática do espaço no âmbito das corporações associadas à representação imagética, será substituída por soluções de organização espacial de cariz fundamentalmente teológico. Com efeito, será desta forma que se instituirá como regra a designada perspectiva teológica ou hierárquica, ou seja, a atribuição de um sobredimensionamento a personagens espiritualmente notáveis, e/ou um subdimensionamento a personagens secundárias ou de menor relevância, caso notório da obra *Madonna col Bambino tra angeli e santi*, de Cennino Cennini [**Fig. 130**]. O total desconhecimento dos princípios geométricos inerentes à óptica Euclidiana na pintura, irão perpetuar este modelo de representação praticamente desde o século V d.C., até ao século XIV, ou seja, até ao surgimento da obra de Duccio di Buoninsegna (c. 1255- c. 1319), mas particularmente à de Giotto da Bondone (1267-1337). Panofsky confere à objectificação e formulação do espaço pictórico deste último, uma inesperada novidade visual em tudo semelhante à sensação de abandonar um barco e pisar terra firme pela primeira vez. Na sua opinião, a vanguarda que a sua obra traduz, assumirá duas rupturas fundamentais para com o cânone imagético aparentemente irrevogável que os artistas que o antecederam cumpriam de forma acéfala (Panofsky, 1981, pp. 188, 191). A primeira revogação do cânone corresponderá efectivamente à abolição, ainda que parcial, da perspectiva teológica. De facto, a ausência deste cânone perspéctico na totalidade dos frescos dedicados à vida da Virgem e a Cristo da *Cappella degli Scrovegni* em Pádua, parece manifestar a sua total remissão [**Fig. 121**, **Fig. 122**, **Fig. 123**, **Fig. 124**, **Fig. 125**]. Note-se, no entanto, que no grande fresco dedicado ao *Juízo Final*, a figura do Cristo Pantocrator surge ainda sobredimensionado face às demais, opção compreensível quando

enquadrada nos critérios iconográficos, mas fundamentalmente, nas reminiscências imagéticas da tradição Bizantina. Apesar desta evidente ruptura, torna-se evidente que Giotto não possui ainda qualquer conhecimento inerente ao teorema Euclidiano atrás referido. Esta omissão, quando associada ao desconhecimento dos demais conferentes de espacialidade pictórica: caso da perspectiva linear; cromática; e atmosférica, dará origem a graves equívocos na justaposição de figuras no plano pictórico. A solução empregue por Giotto baseia-se ainda numa simples sobreposição de planos, sem conferir, no entanto, qualquer ilusão de espacialidade e/ou profundidade entre estes. Esta sensação de empastelamento gráfico, encontra-se claramente visível no grande *Juízo Final* da *Cappella degli Scrovegni*, em particular num pormenor significativo intitulado *Enrico Scrovegni Apresentando o Modelo da Capela Arena* [**Fig. 123**]. William Dunning chama especial atenção para a evidente ausência de espaçamento entre as figuras que suportam a capela, que não obstante o facto de se encontrarem posicionadas em profundidade, parecem possuir todas a mesma dimensão e o mesmo valor tonal. O confronto desta obra com o *Pagamento do Tributo* de Masaccio pintado em 1425 [**Fig. 151**], onde tanto a perspectiva linear como atmosférica já se encontram presentes, demonstra claramente a profunda reconversão epistémica e ontológica de que a pintura italiana seria alvo no decorrer dos cento e vinte anos que as separam (Dunning, 1991, pp. 28-30, 57-58). Não se pense, porém, que o desconhecimento cabal das futuras regras de representação perspéctica terá reduzido o carácter inovador que a obra de Giotto constituiu no século XIV. Panofksy atribui precisamente uma dessas novidades à primazia da intersecção de um plano transparente interposto entre o objecto e a vista, possibilitando assim a póstera construção de uma imagem em perspectiva oriunda de uma projecção central – considerando-a deste modo, a primeira formulação da futura *intersegazione della piramide visiva* (Panofsky, 1981, pp. 188, 191). Segundo o autor, terá sido este artista a encetar uma profunda ruptura para com o cânone medieval da representação, ao inscrever pela primeira vez no léxico visual da arte ocidental o conceito de espaço interior fechado. A aparição destas virtuais «caixas espaciais» percebidas claramente como um «corpo vazio», implicará muito mais do que uma mera «consolidação dos objectos», formalizando antes, algo que Panofsky caracteriza nos seguintes termos: "Em vez de uma simples abertura cortada na parede ou separando duas colunas, foi acrescentado o que Alberti haveria de chamar um *vetro tralucente*: uma chapa imaginária de vidro que além de ser sólida e plana é transparente e que, por isso, poderá actuar, pela primeira vez na história, com um autêntico plano de projecção" (Panofsky, 1999, p. 53; Panofsky, 1981,

p. 190). Esta premissa inicial que Giotto edifica, i.e., a criação de módulos espaciais coerentes e passíveis de serem ocupados por volumes verazmente representados, constituirá o veículo capaz de induzir progressivamente a ilusão de espaço em profundidade. Segundo William Dunning, este momento-chave constituirá o ponto a partir do qual o pensamento filosófico, científico e artístico, terá começado gradualmente a evoluir para uma noção de espaço pictórico que se inscreverá na semântica da arte ocidental por mais de cinco séculos. A representação súbita de volume e a inscrição pela primeira vez de elementos construídos a partir de uma perspectiva de dois pontos, proporcionarão maior densidade aos objectos, traduzindo-se deste modo numa ilusão de profundidade e de espaço pictórico [**Fig. 122**, **Fig. 125**]. Para tal, Giotto irá introduzir três dispositivos distintos, cuja acção será determinante para a reforma visual por si proposta: em primeiro lugar, através da implementação de sombras unificadas entre objectos[306], personagens e arquitecturas, recorrendo para tal à implementação de uma fonte lumínica singular; em segundo, mediante a unificação dos pontos de vista, forçando o observador a assumir um posicionamento central face à obra; por último, através da produção de uma superfície pictórica plana, preservando deste modo a integridade espacial da pintura. Este último dispositivo, será o responsável pela aparente intersecção do tal plano transparente entre o objecto e a vista de que Panofksy fala. Com efeito, na sua óptica, e embora a superfície de Giotto já não parecesse opaca e impermeável, esta transmite uma firmeza planar, reassumindo o valor de janela, mas agora de uma janela coberta por uma vidraça translúcida ao invés da janela aberta Greco-Romana. Esta sensação de planicidade que Giotto pretende conferir às superfícies pictóricas, será também reforçada através da aposição de uma cercadura plana vermelha, reforçando deste modo a diferença de valor entre a arquitectura real e os elementos pictóricos representados (Dunning, 1991, pp. 25-27). Será no entanto a Ambrogio Lorenzeti (1290-1348), que Panofksy atribuirá a criação da primeira obra, onde as ortogonais convergem pela primeira vez para um único e sólido ponto de fuga central, revelando deste modo, na óptica do historiador, um «conhecimento pleno da Matemática»[307] (Panofsky, 1999, p. 54). Com efeito, a sua *Anunciação* datada

[306] Sombras volumétricas, mas não projectivas. Estas últimas, conforme observado, serão representadas pela primeira vez desde a antiguidade clássica nas iluminuras Franco-Flamengas dos irmãos Limbourg. *Vide* página 303-304.

[307] Panofsky integra ainda uma outra dimensão a esta «descoberta» dos irmãos Lorenzetti, cujas consequências, conforme observado, se estenderão até Nicolau de Cusa e Giordano Bruno, ou seja, a formulação conceptual de infinito: "A descoberta do ponto de fuga, enquanto «imagem dos pontos infinitamente distantes de todas as ortogonais», constitui, num determinado sentido, o símbolo concreto da descoberta do próprio infinito" (Panofsky, 1999, p. 54).

de 1344 [**Fig. 127**], aparenta, de facto, uma coerência espacial patente na convergência das ortogonais do piso e do trono da virgem num único ponto localizado no eixo central da obra, esquema que para Panofsky, revela claramente o carácter inovador da oficina de Lorenzetti:

> (…) estamos em presença do que, à falta de melhor termo, propusemos designar por «interior por implicação»: sem a mínima indicação arquitectónica, torna-se evidente que a cena se passa no interior pelo simples artifício de colocar as figuras num pavimento de ladrilhos (…) e a mera ausência de limites por cima e dos lados cria a ilusão – recusada quer pelo esquema da «casa de bonecas» quer pelo «diafragma» - de se estar no mesmo quarto que as pessoas representadas (Panofsky, 1981, pp. 198-199).

Não obstante a consideração um pouco hiperbólica de que os irmãos Lorenzetti já possuiriam em 1344, «plenos» conhecimentos da matemática implicada, é certo, porém, que a obra em questão revela uma surpreendente coerência espacial. Note-se, no entanto, que a premissa Panofskyana de que esta oficina possuiria já um amplo conhecimento matemático cai por terra, quando confrontada com outra obra de superior complexidade espacial e geométrica. Basta um breve olhar de relance para o painel superior esquerdo das *Quatro histórias da vida de São Nicolau*, que Lorenzetti pintou em 1332 para a Igreja de São Próculo em Florença [**Fig. 128**], para apreender a profusão caótica de ortogonais e de pontos de fuga que emergem a obra numa espacialidade confusa e anacrónica [**Fig. 129**]. Aparentemente, o domínio e compreensão absoluta de uma geometria coerente e científica tardaria ainda em despertar no espectro oficinal Sienense e Florentino. Existe, porém, no vasto acervo de Lorenzeti, uma outra obra a cuja novidade Panofksy se refere e que permite estabelecer uma ligação, ainda que indirecta, com a escola franco-flamenga. Trata-se da *Apresentação de Jesus no Templo*, obra pintada em 1342 [**Fig. 126**], e cujo tradicional *pavimenti*, rebaixamento da linha do horizonte e convergência do elaborado padrão para um ponto de fuga central, parece, de facto, manifestar uma estranha coerência perspéctica *avant la lettre*, algo que Panofksy caracteriza por «plano parcial» de uma coerência absoluta[308] (Panofsky, 1999, p. 55). Panofksy salienta ainda alguns aspectos relacionados com a *mise-en-scène* arquitectónica, que parecem revelar um passo subsequente e evolutivo face ao cânone Giottiano. De facto, a representação simultânea do exterior e do interior do edifício, comum também à obra *Quatro histórias da vida de São Nicolau*, efectua-se mediante a obliteração do pano intercolúnio, revelando deste modo a abside de uma basílica, cujo corte, parece cumprir simultaneamente a função de

[308] Judith Field comprova, de facto, a correcção perspéctica do *pavimenti* da obra, sugerindo inclusive o uso da regra Albertiana da diagonal como forma de comprovar a precisão da mesma (Field J. V., 2005, p. 55; Field J. , 1997, p. 39).

«limiar do sagrado» e de moldura de cena. Panofsky considera esta solução, como a primeira representação espacialmente coerente de um interior eclesiástico, compatível com aquilo que designa por "reino da possibilidade estrutural", não obstante a sua natureza claramente imaginária. O interesse desta obra, reside, porém, por esta revelar não a novidade, mas precisamente o passo seguinte na evolução das representações estruturais. Este terá consistido na representação da parede frontal totalmente desligada do todo edificado, originando deste modo o conceito de «diafragma», i.e., uma espécie de divisor transversal capaz de separar o observador do espaço pictórico[309] (Panofsky, 1981, pp. 194 - 195). Para Panofksy, a invenção deste «diafragma» constitui o passo intermédio entre uma formulação espacial claramente fantasista e ainda visível na obra de Lorenzeti e o futuro conceito da *Finestra Albertiana*, cuja viabilização teórica decorrerá precisamente da demolição simbólica do diafragma, eliminando deste modo quaisquer incongruências dimensionais detidas entre os espaços arquitectónicos e as figuras neles inseridas. Recorde-se, no entanto, que o historiador atribui a inovação deste «diafragma» à escola Franco-Flamenga e à acção particular de Mestre de Boucicaut[310], assim como, a sua póstera ablução, convertendo a obra numa primeira representação da *Finestra* Albertiana, a Jan van Eyck[311]. Com efeito, a confrontação entre a obra de Boucicaut, em que a presença tutelar do «diafragma» como elemento estrutural e arquitectónico da cena ainda se faz notar [**Fig. 8** e **Fig. 10**], e o *Nascimento de São João Baptista* de Jan van Eyck [**Fig. 11**], onde esse elemento simplesmente desaparece, permite confirmar, de facto, a tese Panofskyana. Esta evolução súbita nos dispositivos representacionais que a norte iam sendo desenvolvidos, coincide precisamente com data em que se crê que Fillipo Brunelleschi terá realizado a primeira demonstração experimental da *Costruzione Legittima* frente ao baptistério de *San Giovanni*, abrindo desta forma as portas à teorização que Alberti irá formular em 1435.

[309] Este dispositivo será frequentemente reabilitado, tanto pela escola pictórica flamenga, caso notório da *Anunciação* de Petrus Christus pintada em 1452 [Fig. 82], assim como pela escola italiana, caso do icónico *São Jerónimo* de Antonello da Messina [Fig. 170]. Este último, demonstra claramente o ascendente da escola Neerlandesa em Antonello, pois, não obstante tratar-se de uma obra onde a confluência científica entre a óptica pictórica e a perspectiva linear Albertiana já se encontra presente, este recurso estilístico não foi abandonado.

[310] *Vide* página 301.

[311] "(…) o corte do «nó Górdio» que seria a remoção do próprio «diafragma» haveria de realizá-lo, tanto quanto sabemos, somente o génio de Jan van Eyck" (Panofsky, 1981, pp. 195 - 196).

5.1. Das subculturas matemáticas à ciência perspéctica

> The political journalist Gary Wills, after seeing just one of Giotto's panels in Boston, said that Giotto's new image must have hit the late thirteenth century with all the impact of our first moving pictures. We have perhaps forgotten how strongly people react to the first experience of a powerful new illusion (…) (Dunning, 1991, p. 33).

A lenta implementação do espaço pictórico, das seminais formulações de Giotto à conceptualização teórica Albertiana, terá representado, no sul, uma dimensão ontológica em tudo semelhante ao advento da óptica pictórica na pintura Neerlandesa. Trata-se certamente de uma mudança de paradigma visuocognitivo cujas consequências durarão mais de cinco séculos. Importa para tal, compreender a novidade sempre que se intuem novos paradigmas de cujo vórtice e horizonte de memória não é possível retornar. Uma vez instruído o olhar para a correcta sequência e formalização espacial, torna-se impossível a coabitação de dois sistemas visuais contraditórios: "o que um homem vê depende não somente daquilo que ele vê, mas também daquilo que a sua experiência visual e conceptual prévia lhe ensinou a ver" (Kuhn T. S., 2009, p. 160). Este aforismo de Thomas Khun, torna plausível que para um anónimo observador que no ano de 1306 visitasse a *Capella degli Scrovegni* em Pádua, todo ciclo de afresco de Giotto se afigurasse como um prodígio absoluto. A citação de Gary Wills em epigrafe, comparando a impressão causada pela obra de Giotto em finais do século XIII com o impacto produzido pela projecção do primeiro filme dos irmãos Lumière, *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, ilustra cabalmente a premissa Kuhniana. Se os primeiros espectadores dessa mítica pelicula abandonaram a sala de projecção em pânico por temerem serem colhidos pelo comboio, poder-se-á presumir que os Paduanos terão sentido uma inaudita experiência mística e epifânica ao contemplar a sua obra pela primeira vez. Esta mesma percepção surge inscrita no *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1313-1375) [Jornada VI, narração 5], cuja narrativa traduz cabalmente o poder ilusório de uma obra revolucionária:

> El genio de Giotto era de tal excelencia que no hubo nada [producido] por la naturaleza, madre y creadora de todas las cosas, en el curso de la perpetua revolución de los cielos, que él no representara por medio de estilo, pluma o pincel de forma tan veraz que el resultado no fuera de mayor fidelidad que el logrado por la propia naturaleza. De ahí que el sentido humano de la vista haya sido, a menudo, engañado por sus obras, tomando como real lo que estaba sólo pintado. (Boccaccio *apud* Cabezas, 2002, p. 108).

De facto, a capacidade inovadora de Giotto não se resume apenas à singular corporalidade que confere aos corpos e objectos representados [**Fig. 121**], mas fundamentalmente

através do simulacro de espaço pictórico onde os integra [**Fig. 122 - Fig. 125**]. A percepção deste fenómeno claramente paradigmático, encontra-se, de resto, plasmado no relato de Vasari em torno da recepção desta obra revolucionária e edificada em total ruptura para com os cânones da época: *"And it was truly an extraordinary miracle that such an ignorant and incompetent age could have inspired Giotto to work so skilfully that drawing, of which men during those times had little or no knowledge, came fully back to life through his efforts* (Vasari, 2008, p. 15). Se a rudimentar, mas feérica espacialidade de Giotto granjeou essa miraculosa dimensão paradigmática que Vasari lhe confere, logo, infere-se que o advento da perspectiva matemática na primeira metade do século XV, terá assumido uma dimensão ainda mais fracturante face aos cânones intelectivos pré-estabelecidos. Com efeito, o carácter claramente ontológico que a sua introdução terá representado nos alvores da idade moderna, sendo alvo de inúmeras e intermináveis abordagens, terá tido como ponto de partida a publicação em 1927 do brilhante ensaio de Erwin Panofksy - *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Porém, e conforme analisado anteriormente, Panofsky não entenderá o advento perspéctico na sua real dimensão epistémica, mas fundamentalmente enquanto estilema e estratégia simbólica de representação espacial, ainda que, e em última análise, envolta numa manifesta contaminação cientificante[312]. Porém, a este ponto de vista singular, serão acrescidos inúmeros contributos, caso de Gottfried Boehm, que analisará posteriormente o fenómeno sob a premissa de uma genuína e poderosa «Revolução Cognitiva». Ao atribuir ao observador um privilegiado posicionamento na apropriação intelectiva do mundo, tanto Boehm como Hans Belting, consideram que a introdução da perspectiva deverá ser compreendida não apenas na sua dimensão simbólica e epistémica, mas fundamentalmente através do seu inequívoco carácter ontológico, traduzindo-se na afirmação de um inovador antropocentrismo em oposição ao medievo teocentrismo: *"By granting viewers a privileged location in front of the picture, perspective also endowed them with a similarly importante place in the world"* (Belting, 2011, pp. 17-18). Belting traduz precisamente esta espécie de "libertação" ou assunção de um lugar privilegiado no mundo, sob a forma de duas inovações coetâneas: a perspectiva italiana e o advento do retrato Burguês - lavra exclusiva das oficinas de Jan Van Eyck: *"Both grant a symbolic presence to a person in the picture, the former with the face as it appears in the portrait and the latter by depicting an individual gaze. Both perspective and portraiture are*

[312] Sobre a *Perspectiva como Forma Simbólica*, *Vide* página 159-162.

symbolic forms" (Belting, 2011, pp. 17 - 18). Também Robert Klein, considerará esta revolução simultaneamente realista e racional, correspondendo a uma nova atitude do homem face ao mundo. No entanto, Klein denota no fenómeno um carácter intrinsecamente «agressivo», já que a *perspectiva artificialis* propõe uma concepção exclusivamente geométrica do espaço, logo, distante da natureza do olhar: "*apprendre à créer l'espace scénique dans l'image, c'est du même coup se situer «devant» elle, «prendre sa distance», et définir avec une rigueur parfaite son «point de vue». Nulle par le réalisme et le rationalisme presque agressif des hommes du xv^e siècle n'éclatent aussi fort que dans certains dessins qui sont à la fois de la géométrie dans l'espace et de la perspective*" (Klein, 1970, pp. 213-214). A eleição de um ponto de vista único ou «olho-príncipe», confere ao observador da obra uma centralidade inusitada, um instante de fruição que apenas se vincula nesse espaço de coabitação, constituindo verdadeiramente uma relevante novidade em todo o amplexo cronológico da história da arte. De facto, a efectividade desta nova realidade espacial pictórica, traduzir-se-á numa ruptura para com a medieva concepção de espaço sagrado não homogéneo e fractal por natureza. Este espaço hierofânico pré-perspéctico contém, na óptica de Mircea Eliade, um paradoxal ponto fixo, indutor seminal de toda a espacialidade emergente: "A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogénea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e por consequência onde orientação nenhuma pode efectuar-se – a hierofania revela um «ponto fixo» absoluto, um «Centro»" (Eliade, 1999, p. 36). Com efeito, a incorporação na obra de um eixo ortogonal e de uma pirâmide visual, instala uma nova presentificação, já não da divindade, mas agora do observador. Eliade apresenta assim uma possível justificação ontológica para a instauração desta nova dimensão, uma espécie de inscrição fundacional de um novo universo do sagrado: "Para viver no mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no «caos» da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projecção de um ponto fixo – o «Centro» - equivale à criação do Mundo (…)" (Eliade, 1999, p. 36). O momento inaugural desse novo universo do sagrado, será assim levado a cabo por um artista, cujo legado se torna, de facto, indissociável da história da perspectiva - Tommaso di Ser Giovanni Simone, dito Masaccio. Em 1426, cerca de uma década antes da publicação do *De Pictura* de Alberti, Masaccio fará, através dessa obra claramente arquetípica que é a *Trindade* de Santa Maria Novella [**Fig. 158**], aquela que é considerada a primeira aplicação formal da *perspectiva artificialis*, inaugurando assim a simulação de elementos arquitectónicos perspecticamente elaborados. Crítico habitual dos primeiros

teóricos e praticantes da perspectiva, geração que considera *secca, cruda e tagliente*, Vasari não deixa, porém, de elogiar precisamente o extraordinário feito que esta pintura representa[313]. Infelizmente, nada adianta acerca do modo como Masaccio, uma década antes da formulação teórica Albertiana, pôde edificar uma estrutura perspéctica como a da abóbada de berço, cuja coerência se manifesta praticamente irrepreensível. Com o intuito de responder precisamente a esta questão, Judith Field levou a cabo entre 1986 e 1987, uma apurada análise presencial da obra, conduzindo detalhados estudos em torno da geometria e matemática implicadas na sua concepção (Field J. , 1997, p. 42). As conclusões foram surpreendentes. De facto, e não obstante a obra evidenciar algumas falhas, nomeadamente na correspondência do comprimento das arestas dos capitéis, a convergência das ortogonais afigura-se absolutamente correcta, levando Field a questionar-se sobre a natureza e actualidade da matemática envolvida na sua concepção:

> What of Masaccio's own mathematics? It seems possible that our failure to find any mathematical pattern in the relationship between the back-column capitals and the front ones is an indication, not that Masaccio made adjustments, but that he did not actually make any calculation at all. The scaling calculations that he should have done – if in search of optical exactitude – depend not on any new mathematics but upon the old-fashioned Euclidean optics that was well known to natural philosophers of the day. The one bit of optics to which he does seem to have paid careful attention is the convergence of the orthogonals (Field J. , 1997, p. 56).

À primeira vista, a formulação perspéctica parece ter sido fundamentada exclusivamente sobre os conhecimentos da geometria Euclidiana, algo que Masaccio poderia ter facilmente assimilado nos círculos de erudição que frequentava. No entanto, a dificuldade que alguns cálculos envolvidos evidenciam, assim como, a representação de elementos geometricamente complexos, reforçam a hipótese de ter existido uma parceria entre o pintor e alguém cuja instrução inicial pudesse suprimir algumas lacunas formativas do artista: "*Since Masaccio himself is belived to have been trained as a painter, the likeliest mediator for such contact would seem to be Filippo Brunelleschi*" (Field J. , 1997, p. 58). A complexidade de alguns desses elementos, sugere inclusive a Judith Field a utilização de instrumentos científicos na sua concepção, caso dos ábacos, dos astrolábios, dos quadrantes, ou os chamados "pratos divisores". Estes últimos teriam sido extremamente úteis na divisão das *Pateras* que ladeiam o arco central em dezoito segmentos correctamente perspectivados, operação que na óptica de Field, formaliza, de facto, um

[313] "In Santa Maria Novella, he also painted a fresco of the Trinity (…) At the sides are two kneeling figures who are, as far as can be determined, portraits of those who had him paint the work, but they are hardly visible, since they are covered by a gold decoration. None the less, what is most beautiful, besides the figures, is the barrel vault drawn in perspective and divided in squares full of rosettes which are so well diminished and foreshortened that the wall appears to have holes in it" (Vasari, 2008, p. 104).

elemento de elevada complexidade matemática: "*At the least, the use of eighteen divisions suggests some contact with the world of astronomical instruments or clocks*" (Field J. , 1997, p. 58). Field conclui com a hipótese de Masaccio ter executado o lançamento perspéctico com base na «descoberta» de Brunelleschi, ou seja, da convergência das ortogonais num ponto central, perpendicular à visão do plano da imagem, tendo sido o restante sustentado tanto pela óptica Euclidiana como por uma grande dose de adivinhação, *"We are dealing with a painting not a theorem"* (Field J. , 1997, p. 59).

A conjugação destes dois mundos aparentemente inconciliáveis: a prática da pintura, por um lado; e a recepção, compreensão e aplicação prática de conhecimentos geométrico-matemáticos, por outro - tem conduzido ao desenvolvimento de novas propostas multidisciplinares. Com efeito, o grupo de trabalho do *Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte,* tomando como ponto de partida as análises de James Elkins e Hans Belting, propõe precisamente a correcção da leitura seminal e exclusivamente simbólica da perspectiva com que Erwin Panofsky moldou a historiografia da arte. Em vez de procurarem conexões com a Panofskyana *mundivisão* filosófica do espaço pictórico, o grupo interessou-se particularmente pela polissemia epistémica associada à prática da perspectiva, assim como, aos locais onde se terá processado a transmissão e apropriação do conhecimento óptico inerente à geometria e à perspectiva (Dupre & et al., 2012-2014). Esta inovadora abordagem proveniente da história da ciência viabiliza uma resposta distinta em torno do grau de conhecimento matemático que Filippo Brunelleschi deteria, mas sobretudo, acerca da sua origem e consequências. Com efeito, este artista impõe-se obrigatoriamente como charneira de dois tempos aparentemente inconciliáveis, existindo claramente um antes e um depois de Brunelleschi no que concerne à convivência impérvia entre a geometria, a matemática e as artes plásticas. A recepção da célebre biografia de Antonio Manetti *Novella del Grasso Legnaiuolo,* e em particular do relato *Vita di Filippo Brunelleschi* (Manetti, 1820), tornou possível conhecer com algum grau de detalhe a primeira demonstração experimental de algo que Manetti designa de "*Regola"*, e que, de facto, nunca terá transitado do estatuto de mera "curiosidade" no que à história da arte concerne (Field J. V., 2005, p. 33). Para a historiografia da arte, esta problemática nunca terá assumido relevante proeminência por não configurar nenhuma novidade na restrita história dos estilos que sempre demandou.

Não obstante a não-inscrição deste carácter cientificista e experimental de Brunelleschi, inúmeros indícios permitem entender que a descrição feita por Manetti - *"Era fra costoro Filippo di Ser Brunellesco uomo di maraviglioso ingegno, et intelletto,*

come ancora è noto alla maggior pane degli uomini" – permite enquadrá-lo inteiramente no perfil do *Doctus Artifex* profusamente analisado no primeiro capítulo (Manetti, 1820, p. 44). Para o biógrafo, Fillipo Brunelleschi configura totalmente esse arquétipo, conjugando habilmente e pela primeira vez, conhecimentos provenientes de distintas e até aí impérvias áreas: matemática; geometria; mecânica; arquitectura; pintura; escultura, etc., dimensão universal que remete uma vez mais para o advento do paradigma Vitruviano[314]. As demonstrações que terá levado a cabo entre 1413 e 1416, conjugando conhecimentos de matemática e geometria juntamente com a capacidade de produzir instrumentos de experimentação, e sobretudo, de verificação dos axiomas formulados, instituirão, de facto, uma nova era onde as epistemologias artesanais se afirmarão através de um novo valor dialectal. O texto de Manetti assume deste modo, uma especial relevância por constituir um relato presencial da metodologia empregue por Brunelleschi, ainda que parco nos pormenores indicados. Terão sido duas as experiências conduzidas por Brunelleschi, sendo a mais conhecida aquela que terá efectuado à porta da Catedral de *Santa Maria dell Fiore* [**Fig. 280**]. Eleito um ponto de vista a cerca de três *braccia* (cerca de 1,74m) dentro do portal principal, Brunelleschi terá utilizado uma pintura do Baptistério executada com extremo rigor mimético, mas sobretudo, perspecticamente correcta. De modo a aumentar o verismo da sua pintura, terá coberto a parte correspondente ao céu com prata polida de modo a que este fosse reflectido, aumentando deste modo o grau de ilusão da experiência. Brunelleschi efectuou então um pequeno orifício no ponto equivalente à linha de visão do Baptistério, através do qual o observador poderia observar, munido de um espelho na outra mão, o reflexo da imagem sobreposta à imagem real. Manetti afirma que a criação deste dispositivo terá sido motivado pela necessidade de comprovar a viabilidade teórica do ponto de vista único: *"the painter needs to presuppose a single place from which the painting must be viewed, taking into account the height and depth and width, and similarly for distance"* (Manetti *apud* Kemp, 1990, pp. 12-13, 344). Esta narrativa parece sugerir, de facto, uma inovadora interacção entre conhecimento prático e teórico, ou seja, entre a capacidade de produzir um instrumento cientifico e a formulação de complexas proposições matemáticas, não esclarecendo, porém, a origem de tal capacitação. Para tal, importa compreender a origem do ensino generalizado destas matemáticas úteis, situação que na Península itálica será substancialmente distinta graças a três preponderantes razões: uma exponencial

[314] *Vide* páginas 44 a 54.

dedicação aos negócios e subsequente desenvolvimento do cálculo comercial; a reintrodução dos textos clássicos e científicos nas academias; o impulsionamento das diversas corporações numa acção formativa dos seus membros. Aparentemente, o primeiro impulso no ensino das chamadas «matemáticas úteis», terá surgido pela mão de banqueiros em finais do século XIII, que, motivados pela complexidade que as operações bancárias internacionais representavam, terão instituído municipalmente a presença dos chamados «mestres de ábaco», cujo dever seria ensinar «aritmética comercial» e um pouco de geometria (Field J. V., 2005, p. 15). Em resposta a esta crescente generalização das «matemáticas úteis», terão sido criadas escolas de ábaco estruturadas propositadamente para esse efeito, ou seja, ensinando em vernáculo e utilizando a numeração árabe introduzida no ocidente em 1202 por Leonardo de Pisa, o célebre Fibonacci, através da obra *Liber Quadratorum*. A tipologia destas escolas seria diversa, funcionando por vezes por iniciativa de um só mestre, mas na grande maioria das vezes por iniciativa das diversas corporações. No caso especifico da cidade de Arezzo, o governo da cidade pagava o respectivo salário a um *«maestro d'abaco»,* responsável pelo ensino de um vasto grupo de alunos[315]. Paralelamente, também as corporações começarão a formalizar o ensino destas matemáticas através da contratação de mestres com o intuito especifico de ensinar os seus membros. Em Florença, uma das mais reputadas escolas de ábaco em funcionamento em finais do *Quattrocento*, será detida precisamente pela Corporação dos Ourives, escola essa que será responsável pela formação de grande parte dos mais notórios artistas do século XV, caso de Filippo Brunelleschi e do autor dos *Commentarii*, Lorenzo Ghiberti (Field J. V., 2005, p. 15). No entanto, a inexistência de estruturas análogas a estas escolas em municípios de menor dimensão, parece sugerir a existência de outros processos de contacto com este tipo de conhecimentos. Será esse o caso específico de Piero della Francesca, que não obstante o facto de em Borgo Santo Sepolcro existir apenas uma escola de gramática aquando dos seus anos de formação[316], ele poder ter tido acesso a um tutor responsável pela transmissão desta ordem de conhecimentos. O facto de Piero ter escrito um tratado inteiramente similar ao programa ensinado nas escolas de ábaco, leva Judith Field a conjecturar precisamente dois cenários possíveis: ou este ter tido formação numa escola de ábaco localizada nas proximidades; ou ter pretendido colmatar precisamente a falta de uma escola similar em San Sepolcro

[315] Ver a este respeito Michael Baxandall, *in* (Baxandall M. , 1988, pp. 86 - 108)
[316] Aspecto que na óptica de Judith Field, poderá justificar inteiramente o aparente domínio e conhecimento do latim por parte do pintor (Field J. V., 2005, p. 15).

(Field J. V., 2005, pp. 15 - 16). A integração da matemática nos processos de aprendizagem nas repúblicas italianas, parece surgir simultaneamente em múltiplas áreas socioprofissionais e através de diversos processos complementares e cooperantes entre si. Este facto terá contribuído assim para uma percepção dúbia da historiografia, que as entendeu originalmente como áreas impérvias e intocáveis de distintos grupos socioculturais. O uso e ensino destas «matemáticas úteis» encontra-se na base do futuro desenvolvimento e complexificação de diversos misteres, que por pragmática necessidade farão do rigor matemático, da proporção e da geometria, um valor dialectal incontestável. O caso de Leon Battista Alberti, conforme observado, será diametralmente oposto, pois a sua educação decorrerá nos principais centros de ensino do Norte de Itália, numa primeira fase em Pádua, onde terá estudado latim, e posteriormente na Universidade de Bolonha. Durante este período de aprendizagem, irá adquirir, paralelamente aos estudos em jurisprudência, competências profundas em diversos ramos das ciências, nomeadamente na matemática e na óptica[317]. Será, portanto, mediante uma conjugação frutuosa entre a sua formação inicial e os ensaios pictóricos prévios com que se confrontará aquando da sua chegada a Florença no ano de 1434, que Alberti irá instruir a sua proposição teórica em torno da *Costruzione Legittima* numa hábil e inovadora conjugação entre conhecimento prático e teórico. Conforme analisado anteriormente, o seu tratado de 1435 não se destinará prioritariamente à classe operativa dos artistas, único grupo capacitado, de facto, para efectuar a transição entre a recepção teórica e a aplicação prática da perspectiva. A eleição dos patronos enquanto interlocutores privilegiados, constitui, assim, uma prioridade acertada, pois sem uma aposta formativa da classe social que efectivamente tutelava as encomendas, a produção e o estabelecimento do cânone artístico em voga, a *perspectiva artificialis* nunca teria vingado. Já a publicação da versão vernacular de 1436, assumirá, conforme analisado, uma função muito mais vocacionada para uma formação das classes operativas[318]. Não obstante esta divisão claramente propositada, Judith Field não hesita em considerar que no cômputo geral, os dois tratados apresentam-se sob uma perspectiva de clara incompletude teórica: *"To a mathematician's eye, however, it is obvious that the description is inadequate. Either Alberti is not explaining himself very well – perhaps finding it difficult to explain mathematics in a way that makes it accessible to a readership whose real interests lie elsewhere – or he himself*

[317] *Vide* página 60.
[318] Sobre a publicação do *De Pictura* e do *Della Pittura*, *vide* páginas 64 – 70.

has not really understood the method concerned"[319] (Field J. , 1997, p. 25). Seja qual for a razão por detrás deste aparente lapso teorético, o problema formulado por Alberti no *De Pictura* parece centrar-se exclusivamente nas problemáticas associadas à construção do tradicional *pavimenti* [**Fig. 281**]: dado que a aresta interna do mesmo corre ao longo da linha de intersecção do plano de terra ou geometral com o solo [*jacens linea*], a aresta externa, deverá ser representada como um quadrado convergente [*perpendicularis*] para o denominado ponto central ou cêntrico [*punctus centricus*], localizado no extremo oposto do olhar do observador [*pyramis distantia*] (Field J. , 1997, p. 25). O método construtivo Albertiano consistia numa série de operações relativamente simples [**Fig. 282**]: em primeiro lugar havia que dividir a linha jacente do plano de terra no número de divisões pretendidas para o pavimento [A – B]; em segundo lugar, proceder-se-ia à ligação das ortogonais entre os pontos seleccionados [A – B] e o ponto cêntrico [C], sendo que as linhas AC, DC, EC, FC, GC e BC, representariam assim as linhas de aresta do pavimento, perpendiculares, portanto, ao plano da imagem; a terceira operação, consistia na ligação do ponto [O] com os pontos OA, OD, OE, OF, OG, intersectando o limite vertical da imagem [B], originando assim as linhas transversais do pavimento paralelas ao plano da imagem; a imagem perspectivada do pavimento resultaria assim na formulação de uma grade de cinco por cinco, limitada pelas linhas [AC, BC, AB] e pela linha do horizonte [C]. O feixe de raios formado entre o olho [O] e o plano da imagem [NB], formaria assim o chamado "cone" ou "pirâmide visual"[320] (Field J. , 1997, p. 26). Apesar da formulação seminal partir do delineamento de um *pavimenti*, note-se, porém, que este método não pretendia configurar um espaço vazio e infinito, mas antes, dotar a distância entre os objectos que o povoam de uma mensurabilidade palpável. Esta solução, parece reverter a percepção genérica de que a *Perspectiva Artificialis* terá sido criada com o intuito seminal de engendrar uma natureza espacial desabitada. Segundo James

[319] De facto, e, não obstante Alberti afirmar que os princípios da construção que descreve são matematicamente correctos, não o tenta demonstrar: "He tells us that the lines he drew to the centric point determine the change in size of magnitudes parallel to the ground line of the picture". As razões apontadas por Field para este aparente vazio demonstrativo, poderão resultar assim de múltiplos factores: ou não considerar a demonstração relevante para os leitores/utilizadores da regra; ou a descoberta não lhe pertencer por inteiro, resultando antes, de uma adaptação de uma regra prévia (Field J. V., 2005, p. 41).

[320] Um método alternativo, mas inteiramente similar ao processo Albertiano similar parece ter-se desenvolvido paralelamente [Fig. 283]. Através dos chamados *"pontos de distância"*, pretendia-se resolver a mesma problemática associada à formulação de um *pavimenti* perspectivado. Dado o ponto cêntrico [C] paralelo ao plano de terra, e [D] o "ponto de distância" do olho ao plano da imagem, a formulação do pavimento perspectivado resultava da união entre o ponto [D] e o ponto [A]. O corte daí resultante [C-B] constituía a transversal mais distante, sendo que as seguintes resultavam progressivamente mais próximas do plano de terra (Field J. , 1997, p. 30).

Ackerman, a visão que Alberti propõe que se faça mediante a aplicação da sua "janela" ou *Velo*, delineando as pessoas e os objectos vistos através de um enquadramento especifico, tem como objectivo primordial circunscrever um vazio mensurável e apto a ser preenchido. Trata-se de um problema geométrico relacionado com problemáticas ópticas associadas à visão, pois na realidade, não se percepciona o espaço, mas sim os objectos que o preenchem[321]. Poder-se-á assim seguramente afirmar, que a revolução perspéctica do renascimento não se terá evidenciado através da singular edificação do espaço pictórico, mas fundamentalmente através da representação dos objectos matematicamente inseridos nesse mesmo espaço. Este salto conceptual, implicará a formalização de um espaço virtual integro e complexo, induzindo automaticamente uma alteração do paradigma visual e científico associado à criação de imagens e narrativas, processo esse que segundo Panofsky, culminará na edificação de um mundo empírico e tendencialmente infinito[322]. O método Albertiano de *construzione legittima*, patente numa imperiosa necessidade de manifestar padrões matemáticos visíveis e aferíveis pelo observador nos *pavimenti*, começará assim a disseminar-se lentamente em finais da década de trinta do século XV. Esta realidade encontra-se ilustrada: tanto através da presença de alguns elementos perspécticos indutores e discretos, caso das lanças na célebre *Batalha de San Romano* de Uccello [**Fig. 136**, **Fig. 137**]; como da presença flagrante de inúmeras ortogonais convergentes para um ponto de fuga singular, tal como sucede na célebre *Anunciação* que Domenico Veneziano pintou entre 1442 e 1448 [**Fig. 145**], e que manifesta já essa novidade ontológica, traduzindo-se na instalação, entre o observador e a manifestação hierofânica, de um notável espaço cartesiano[323]. Não obstante o papel paradigmático que tanto Brunelleschi como Alberti terão desempenhado no desenvolvimento seminal da *perspectiva artificialis*, seguramente que o maior

[321] "With the window or veil the artista began by delineating people or objects and, if he wished, arrived finally at a convincing representation of a whole environment. But to make an illusionistic imaginary scene it was necessary to first invent a consistent space in which it would take place; otherwise the relationship between the people and objects, and between both of these and the observer, would be arbitrary and unconvincing" (Ackerman, 1991, p. 78).

[322] "A impressão visual subjectiva foi sujeita a uma tal racionalização que essa mesma impressão acabou por se tornar o alicerce de um mundo de fundações sólidas, mas, ao mesmo tempo, num sentido completamente moderno da experiência, "infinito" (…) Resultou daqui ter sido o espaço psicofisiológico traduzido em espaço matemático. Deu-se, por outras palavras, a objectivação do subjectivismo" (Panofsky, 1999, p. 61).

[323] Daniel Arasse é peremptório na assumpção desta obra como paradigma da instauração da perspectiva na temática da *Anunciação*: "Dans la multitude des Annonciations peintes au cours du Quattrocento, le petit panneau réalisé entre 1440 et 1445 par Domenico Veneziano a une importance considérable (…) c'est en effet le premier exemple de la nouvelle configuration spatiale que suscite la perspective régulière dans la construction du lieu de la rencontre entre l'ange Gabriel et la Vierge Marie" (Arasse, 2010, p. 17).

contributo teórico no campo da geometria, da matemática, mas sobretudo da perspectiva, pertencerá a Piero della Francesca (1412-1492). Simultaneamente pintor e matemático de excelência, combinação por certo rara, mas frutuosa, Piero é o exemplo perfeito de uma geração que lucra culturalmente com a expansão económica que pautará o renascimento italiano. Filho de um próspero comerciante terá acesso a uma educação muito provavelmente orientada para a área de negócios da família, ou seja, uma formação nas escolas do ábaco. Em todo o caso, Vasari conta que Piero cedo manifestou talento para a matemática, e a comprovar esse facto, estão seguramente os três tratados que escreveu[324]. Ao longo da sua profícua produção intelectual, Piero irá compor, um tratado de ábaco, um pequeno livro sobre os cinco sólidos regulares e o célebre *De prospectiva Pingendi.* Não existem certezas quanto à data exacta da sua concepção, mas diversos indícios permitem datar a escrita do tratado entre a execução do ciclo de afrescos dedicados à *História da Verdadeira Cruz*, pintados entre 1452 e 1466 na Basílica de São Francisco em Arezzo, e o encontro entre Piero e diversos humanistas e intelectuais em Roma em 1458 e 1459. Field aponta a possibilidade de o tratado ter tido origem num pedido de clarificação de alguns aspectos menos evidentes que o texto Albertiano evidencia, ou muito simplesmente enquanto exercício de memória futura das suas próprias capacidades matemáticas ao serviço da pintura (Field J. V., 2005, pp. 183 - 184). Esta percepção, torna-se evidente na introdução do *De Prospectiva Pingendi*, onde Piero declara abertamente que o âmbito do tratado se centra exclusivamente em torno da questão perspéctica, abandonando muitas das problemáticas acessórias a que Alberti se tinha dedicado, caso da óptica e da composição:

> Painting has three principal parts, which we say are drawing [*disegno, designatio*], proportion [*commensuratio*] and colouring [*colorare, coloratio*]**.** Drawing we understand as meaning outlines and contours contained in things. Proportion we say is these outlines and contours positioned in proportion in their places. Colouring we mean as giving the colours as they are shown in the things, light and dark according as the light makes them vary. Of the three parts I intend to deal only with proportion which we call perspective, mixing in with it some part of drawing, because without this perspective cannot be shown in action; colouring we shall leave out, and we shall deal with that part which can be shown by means of lines, angles and proportions, speaking of points, lines, surfaces and bodies (Field J. V., 2005, pp. 130-131).

[324] Conta Vasari: "He was regarded as an uncommon master of the problems of regular bodies in both arithmetic and geometry (…) In his youth, Piero applied himself to the study of mathematics, and even though by the age of fifteen he -was on the way to becoming a painter, he never abandoned his studies (…) some of his writings on geometry and perspective have been preserved there, and they show him to be inferior to no one in his own times, or perhaps in any other time as well, as do all his works which are full of perspectives, most especially a vase drawn in squares and facets so that the front, back, sides, bottom, and mouth are visible; it is certainly a stupendous work, for he drew every small detail with subtlety and foreshortened all the curves of its circles with infinite grace" (Vasari, 2008, pp. 163, 164).

A relação intima existente entre o *De Prospectiva Pingendi* e os tratados de ábaco e de geometria, permite aferir que muito provavelmente as escolas do Ábaco terão servido de vinculo entre artistas, artesãos e os novos princípios que a perspectiva inaugurava, mas que sobretudo, permitiram um aprofundamento de inúmeros aspectos ainda em aberto no tratado Albertiano. Apesar de não configurarem integralmente a função de manual oficinal devido à complexidade da matemática envolvida, os tratados de Piero manifestam determinadas características que enfatizam de sobremaneira o seu carácter didáctico. Com efeito, o discurso parece fundamentado sob a progressão lógica e discursiva das matérias ministradas, seguindo a tradicional forma onde o autor conduz uma lição particular tratando sempre o seu interlocutor por «tu». No seu tratado de Ábaco, por exemplo, Piero formula a seguinte demonstração do uso da regra dos três simples, *"7 bracci de pano valem 9 Libras, qual o valor de 5 bracci?"*. Lançado o problema, Piero orienta passo a passo o seu leitor até alcançar o resultado: *"Faz assim: multiplica a quantidade que queres saber pelo valor das 7 bracci de pano, que é 9 libras, depois…"* (Field J. , 1997, p. 64). Esta demonstração permite contemplar o teor do programa curricular e da metodologia empregue nas escolas do ábaco, onde muito provavelmente também Piero terá ensinado. Com efeito, a complexidade da matemática abordada, torna-se patente na sua introdução à geometria tridimensional, que se estendia para lá do livro 11 dos Elementos de Euclides, e que constituía matéria de relevante complexidade para a época. Essa estrutura conceptual conduzirá Piero à construção de um sistema de representação tridimensional de todos os sólidos, regulares e irregulares, explanados em sucessivas demonstrações de crescente dificuldade. Este sistema apelidado de degradação perspéctica, i.e., a transição de um elemento em *própria forma* ou *perfetto* para a sua versão perspectivada apelidada de *degradato*, constitui, de facto, um exemplo perfeito do grau de complexidade que a ciência perspéctica alcançara em poucas décadas. Constituirá assim, a formalização final de um espaço matemático onde os objectos são exclusivamente intuídos e integrados de forma racional [**Fig. 293**] (Field J. V., 2005, p. 132). O notório grau de paroxismo que o seu tratado *De Prospectiva Pingendi* atinge, ao transitar claramente de uma percepção óptica para uma racionalização matemática da realidade, encontra-se claramente exemplificado através das diversas construções do rosto humano em própria forma e degradados perspecticamente, registo último do superior grau de abstracção que a perspectiva haveria de alcançar em poucas décadas [**Fig. 292**]. O exemplo de Piero della Francesca remete assim para uma problemática que se torna, evidente, ou seja, a aparente existência de três distintos centros para o ensino e

prática da matemática, álgebra e geometria: o meio universitário; o meio corporativo; e o meio oficinal. Estes três centros de divulgação científica distintos entre si de acordo com as respectivas idiossincrasias, terão como resultado manifesto, diversos graus de entendimento e manipulação dos processos matemáticos envolvidos na ciência artística e cuja manifestação se torna evidente na obra de diversos autores. Poder-se-á integrar no primeiro centro, os genuínos teóricos de base científica, caso notório de Alberti; no segundo, os artesãos eruditos cujo entendimento se encontraria condicionado a uma aplicação prática das matérias leccionadas, caso evidente de Filippo Brunelleschi mas sobretudo de Piero della Francesca. Este modelo conduz a uma óbvia divisão da classe artística em três padrões intelectivos distintos: entendimento teórico profundo, fundamentado numa formação matemática de base, caso dos principais teóricos já analisados[325]; um nível intermédio em que a informação suplementar à prática do *disegno* da lavra do artista, seria complementada com um comentário de um matemático[326]; um nível secundário de aquisição das competências formais da perspectiva, baseado fundamentalmente num método de observação e emulação de modelos pré-definidos, sem, no entanto, implicar a sua total compreensão. Será este modelo que irá prevalecer e progredir pela Europa, difundido fundamentalmente através de uma literatura tratadística de ampla divulgação e circulação. Como conclusão, poder-se-á constatar, que o desenvolvimento das diversas áreas complementares da ciência pictórica terá acompanhado o desenvolvimento tipológico primário das sociedades em que se desenvolveram. Se o franco desenvolvimento da óptica a Norte dos Alpes, com a intrusão no espaço oficinal do espelho e da lente, irá motivar a concepção de uma arte mimética aferida pelo rigor lumínico e textural - a Sul, com a disseminação das corporações e distintas escolas de ábaco, desenvolver-se-á um soberano entendimento matemático do espaço pictórico. Estas duas realidades complementares entre si, remetem uma vez mais para Kuhn, quando este observa um padrão evolutivo comum entre arte e ciência, cuja clivagem estará patente sobretudo na tratadística dedicada, cujo pendor teórico era, conforme observado na maioria das vezes, avesso a uma total assimilação por parte das camadas menos eruditas e oficinais.

[325] Grupo extensível a Masaccio e Domenico Ghirlandaio, que terão usufruído de uma colaboração directa dos primeiros teóricos, ou a Leonardo e a Albrecht Dürer, cuja formação com Luca Pacioli, os terá conduzido a um domínio efectivo da ciência perspéctica.

[326] Caso específico do tratado de Giacomo Barozzi, celebrizado como Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, publicado em Roma em 1583.

5.2. Da tratadística ao ensino presencial da perspectiva

> Before the beginning of the fifteenth century, we have very few texts written by artisans, but around 1400 artisans appear suddenly, in the words of one historian of technology, to "resort to open pen and paper in a field where their fathers had been satisfied with memory and the spoken word" (Smith, 2004, p. 31).

A proliferação de redes comprometidas com a criação e difusão de conhecimento teórico, e a sua maior ou menor cumplicidade com o mundo editorial, veio instituir uma nova realidade associada à divulgação e transmissão de conhecimentos: a tratadística dedicada. Esta questão encontra-se, de resto, plenamente integrada na problematização atrás analisada, senão observe-se: a) constitui o primeiro modelo teórico empregue na difusão da ciência perspéctica desde a sua génese; b) encontra-se fundeada numa das mais profícuas *Trading Zones* - o mundo editorial que se espraiava do Norte ao Sul da Europa; c) configura precisamente um dos modelos propostos por Kuhn na estrutura nas revoluções científicas. Com efeito, para Kuhn, a difusão cientifica constitui um elemento fundamental para o desenvolvimento das diversas áreas que a sustentam, i.e., o maior ou menor isolamento de um grupo social, e/ou a forma como este é introduzido nos padrões de educação científica através da divulgação e disseminação informativa. Para tal, postula duas formas distintas de manifestação dessa influência: "Na música, nas artes gráficas e na literatura, aquele que se dedica à actividade é educado pelo contacto que tem com as obras de outros artistas, sobretudo os de gerações anteriores. Os manuais de estudo, tirando os compêndios ou livros introdutórios a uma determinada criação original, têm um papel secundário" (Kuhn T. S., 2009, p. 223). No seu entender, a educação divide-se em dois padrões distintos, um de carácter artístico, fundeado na regra da repetição e na persistência da cópia; outro de carácter científico, baseado na livre circulação de livros e ideias. A sua constatação encontra-se, portanto, ao nível de uma consideração ainda medieva do fenómeno pictórico, ou seja, a aprendizagem da práxis através da mera cópia de modelos ou da própria natureza, no entanto, descarta nesta avaliação o pendor teórico que se impôs sobre a realidade oficinal europeia em pleno século XV e XVI. Essa realidade, revela a existência de um complexo *corpus* teórico que a *Scientia Pictórica* terá impulsionado enquanto veículo simultaneamente estatutário e epistémico. Para Anthony Blunt, a raiz seminal desta revolução epistémica, dever-se-á substancialmente a um florescente naturalismo paradigmático que motivará não apenas a revolução da práxis, mas fundamentalmente a génese de uma inovadora teoria artística: "*In painting and*

sculpture naturalism flourished, but a naturalism based on the scientific study of the outside world by means of the new weapons of perspective and anatomy (…) Such a change in the practice of the arts was, of course, accompanied by a similar change in the theories which were held about them" (Blunt, 1959, p. 1). Esta nova proposição do artista enquanto observador-intérprete-emulador do mundo visível, colidirá frontalmente com a medieva submissão a um mundo tributário e convencionalmente simbólico: "*Medieval writers on painting had been predominantly theological in their approach. For them the arts were entirely subject to the direction of the Church; they accepted its general scale of values, which emphasized the spiritual and had no interest in the material; and for this reason they made no demand that artists should imitate the outside world*" (Blunt, 1959, pp. 1-2).

Durante este largo período de absoluta submissão das actividades mecânicas aos valores da igreja e a uma total formulação simbólica da natureza, a necessidade de produzir, divulgar e transmitir conhecimentos será totalmente ignorada. O advento da *kunstliteratur* europeia produzida entre os séculos XV e XVIII, e segundo a classificação estatuída por Julius von Schlosser, virá contrabalançar o absoluto monopólio dos saberes teológicos e humanísticos, encontrando no advento da imprensa um veículo privilegiado (Fabregat, 2000, p. 19). Antes da entrada em cena do arquétipo da *Scientia Pictórica*, o saber técnico era transmitido fundamentalmente através de processos orais e num âmbito estritamente oficinal. Mesmo após o surgimento da imprensa e da profusão dos primeiros exemplares de tratadística dedicada, esse círculo restrito de beneficiários não se alterou. Na opinião de Ramon Fabregat, artistas-teóricos como Ghiberti, Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini ou até mesmo Leonardo, não escreveriam indiscriminadamente para os seus pares mas especificamente, ou para os seus colegas de *bottega* ou para patronos a quem deviam vassalagem (Fabregat, 2000, p. 20).

Este diálogo interno, assim como, a acomodação dos tradicionais processos de transmissão de conhecimento às novas proposições formuladas pelo advento da *Scientia Pictórica*, irá conduzir os artistas a dois distintos processos de transposição da teoria para a concretização plástica: ou mediante a repetição mecânica de modelos previamente delineados, implicando assim a não recepção teórica dos modelos matemáticos, geométricos e ópticos envolvidos; ou mediante a leitura, compreensão e domínio dos manuais teóricos de diversa complexidade e subsequente transposição para o plano formal da obra. A questão que Kuhn formula enquadra-se plenamente no primeiro

processo, ou seja, numa produção artística pré-paradigmática, i.e., anterior à introdução da óptica e da perspectiva, encontrando-se, porém, totalmente desajustada da realidade póstera a esse fenómeno. De facto, é incontestável que a complexidade manifestamente introduzida pela *perspectiva artificialis*, veio impor novas problemáticas aos tradicionais processos de aprendizagem da práxis oficinal. Esta questão prender-se-á uma vez mais, com a omnipresente incerteza que o ponto de vista analítico representa. Para um cientista como Kuhn, um tratado de geometria e matemática como o *De prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca, configurar-se-á tendencialmente mais enquanto livro científico de um matemático do que como mero manual oficinal de um pintor. De facto, a vertente rudimentar e operativa da *práxis* pictórica presente em manuais como o de Cennino Cennini, encontra-se de todo ausente do tratado, que é indubitavelmente um livro de elevado pendor científico. Lado a lado, as duas obras espelham a sua evidente dissemelhança face ao paradigma proposto pela introdução da *Scientia Pictórica* - o abismo epistemológico que as distingue é avassalador. O que Kuhn ignora por certo, é que esse mesmo pendor cientificante encontrava-se agora associado a uma actividade cuja condição se pretendia precisamente elevar a um superior estatuto intelectualizante e não mecânico, algo que, recorde-se, se encontra claramente exposto por Alberti na abertura do seu *De Pictura, "(...) I speak in these matters not as a mathematician but as a painter"* (Alberti L. B., 2004, p. 37). Será portanto, sobre a tratadística da ciência perspéctica que incindirá o ónus de alavancagem teórica necessária para resgatar a pintura à imobilidade estatutária de que padecia. Este processo far-se-á fundamentalmente através de uma ampla produção e divulgação de obras capazes de espelhar o novo paradigma instituído. E o método eleito procurará emular as práticas em voga em sectores e actividades intelectivas cuja notoriedade se pretendia igualar – manuais rudimentares de práticas oficinais, darão lugar a obras de divulgação matemática e geométrica.

A metodologia de ensino tradicional patente na literatura artística medieval, dividia-se tipologicamente em três categorias distintas: receituários; cadernos de apontamentos; ou repertório de temas. A sua concepção e aplicação enquadrava-se fundamentalmente no universo da *bottega*, e a informação que veiculava prestava-se exclusivamente a ser transmitida sob dois processos: ou mediante uma explicação oral, ou através de exemplos imagéticos. Ao aprendiz não seria exigida nenhuma competência extra para além da capacidade de emulação de modelos visuais disponibilizados pelo mestre. Seria assim, através deste reiterado processo de reprodução, que alcançava a excelência e não

mediante qualquer processo intelectivo. A literatura artística moderna, começa indiscutivelmente com Alberti, que na ausência de modelos prévios capazes de transmitir todo um novo *corpus* teórico emergente, adapta categorias retóricas prévias a um discurso disruptivo e de vanguarda (Fabregat, 2000, p. 21).

Este hibridismo literário patente na tratadística seminal, quando associado a um claro vanguardismo no tratamento de enunciados claramente disruptivos, torna-se por demais evidente. O manifesto editorial presente nos parágrafos inaugurais de alguns tratados, onde os seus autores expõem claramente as suas intenções, são sinal de uma adaptação discursiva que ensaiava os primeiros passos. Conforme observado, Alberti manifesta algum embaraço ao justificar-se perante os seus leitores, do conteúdo de uma obra, que, pela primeira vez, reunia duas actividades tão díspares entre si como a matemática e a pintura: *"Mathematicians measure the shapes and forms of things in the mind alone and divorced entirely from matter (...) I therefore ask that my work be accepted as the product not of a pure mathematician but only of a painter*" (Alberti L. B., 2004, p. 37). Estava lançado o mote para futuras manifestações tratadísticas cujo enfoque habitava agora um território heterogéneo onde a pratica artística coabitava com complexas proposições matemáticas. Futuros teóricos como Leonardo não se farão rogados em afirmar essa nova realidade nas suas obras, ao afirmar não sem uma certa fanfarronice, uma exclusividade tipológica para os seus leitores, "Não leia os meus princípios quem não for matemático", paráfrase inspirada certamente na cartela que encimava a porta da Academia Platónica, "Aqui não entre quem não saiba geometria" (Vinci, 1986, p. 91).

De resto, este fervoroso ímpeto humanista dos alvores do século XV encontra-se presente em toda a obra Albertiana, manifestando-se através de uma profusão de publicações e de áreas de intervenção afins. Esta polivalência, de resto, apanágio por natureza do escol polímata humanista, valer-lhe-á o já referido encómio "*Dic quid tandem nesciverit hic vir?*" (Blunt, 1959, p. 3). Este elogio proviria certamente da avassaladora proficuidade que Alberti evidenciava e cujos estudos e publicações se estendiam a quase todos os ramos das ciências, filosofia e artes. Para além dos versos, comédias e de um diálogo ao modo de Luciano, Alberti publicaria igualmente tratados sobre ética, amor, religião, sociologia, lei, matemática e sobre vários ramos das ciências naturais. Será, no entanto, sob inspiração directa de Vitrúvio, que a sua profusa intervenção no campo das artes terá lugar (Blunt, 1959, p. 3). Face a este crescendo de complexidade no que à teoria

artística diz respeito, assistir-se-á a uma gradual dissensão entre as capacidades intelectivas da grande maioria dos interlocutores, e a progressiva complexificação em torno da *Scientia Pictórica*. Com efeito, exemplos pósteros demonstrarão à saciedade como este edifício teórico solidamente construído pelos contributos iniciais de Alberti, Piero della Francesca, Leonardo e/ou Luca Pacioli, assim como, por teóricos exógenos ao mundo oficinal das repúblicas italianas como Albrecht Dürer, constituirá na época e mesmo posteriormente - um *corpus* de linguagem inacessível e de difícil adequação ao restrito mundo oficinal. Conforme recorda Sylvie Deswarte-Rosa, essa dificuldade genérica resultante da complexa erudição do texto Albertiano, sempre pairou sobre os processos de transmissão e recepção ao longo dos sucessivos séculos em que o texto foi reeditado e difundido por toda a Europa:

> Même dans sa version italienne qu'Alberti avait rédigée spécialement à l'intention des artistes, en supprimant les allusions humanistes trop érudites, le *Della Pittura* restait d'une lecture difficile pour le commum des peintres, d'autant plus qu'il commençait par ce livre I peu engageant. Encore en plein XVII^{e} siècle, Francisco Pacheco dans son Arte de la pintura (Livre II, chap. 1) qualifie d'«obscur et philosophique» «tout ce qu'écrit Alberti sur cet art (Alberti L. B., 1992, p. 55).

Perante a complexidade crescente do discurso tratadístico, a prática da pintura pôde progredir em diversos sectores de forma tranquila e sem a inclusão de matérias cientificantes, constituindo em diversos meios e durante décadas, matérias praticamente impérvias e intocáveis. Esta realidade dará origem a diversas enciclias de erudição variável, mantendo em determinados sectores onde a formação se manteve dentro dos moldes medievos, a perenidade de determinados regionalismos. Esta ideia torna-se clara na mensagem que Eufémia, irmã de Pirckheimer, mecenas e amigo de Albrecht Dürer enviou como agradecimento pelo envio do tratado de Dürer *Underweysung der Messung*, publicado em 1525: "acaba de chegar um livro de Dürer, dedicado em teu nome, sobre a pintura e a medição… Desfrutamos da leitura, mas a nossa pintora disse que não lhe faz falta porque pode pintar bem sem ele" (Panofsky, 1943, p. 279, tradução nossa). Segundo Garriga, não obstante Dürer ser um dos poucos artistas nórdicos a compreender verdadeiramente a teoria perspéctica, nem a aparente simplificação do seu tratado - dotado de modelares sistemas de cópia e emulação - o tornaram acessível para a grande maioria dos pintores (Trindade, 2008, p. 472).

O mote para a proliferação de obras de diverso rigor matemático estava assim lançado. Distintos públicos com distintas pretensões motivaram a proliferação de obras, cujo conteúdo, passou a divergir entre o rigor absoluto e a clara especulação visual. Dois exemplos perfeitos desta discordante realidade, são o competentíssimo tratado de Jean

Pellerin Viator, *De Artificiali Perspectiva* de 1505, e o tratado *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Linial,* que Hieronimus Rodler publicará em 1531, e cuja profusão de erros acompanha, de resto, a pretensa dimensão do título. Os dois constituem excelentes exemplos de tratados transitórios entre o livro científico (Viator) e o mero manual oficinal (Rodler), dotados de diagramas que para lá da sua elementar elegância, conservam em alguns aspectos consistência matemática, caso sintomático do *De Artificiali Perspectiva*. Esta fragmentação no tecido intelectivo das oficinas europeias dará origem a dois grupos distintos de artistas e a duas formas antagónicas de promover a recepção de conteúdos de cariz cientifico: por um lado artistas teóricos criadores, que, mantendo o domínio da praxis, também se manifestarão no campo teórico; por outro, artistas praticantes sem bases teóricas, que se limitarão a recriar modelos conceptuais prévios. Este facto parece advir de uma lenta conversão geracional, onde os novos pintores, conscientes da obrigatoriedade em empregar as novas fórmulas tridimensionais nas suas obras, não possuíam, no entanto, a adequada alavancagem teórica para o seu cabal domínio e compreensão. Esta progressiva disseminação algo acéfala dos praxiemas cientificantes, dará origem, na óptica de Garriga, a uma versão artesanalisada dos mesmos, i.e., à sua adaptação a processos oficinais sem o necessário rigor científico. Esta realidade promoverá uma hibridização ao reduzir conceito matemáticos e geométricos complexos a simplificados processos artesanais. Estes serão aplicados parcialmente a diversas realidades espaciais das pinturas mas raramente de modo integral, ou seja, prefigurando o teorema Albertiano do *Quantum Continuum* (Trindade, 2008, p. 472). Grande parte desses tratados derivam, de facto, de uma matriz Albertiana, já que a obra de Piero della Francesca, o incontornável *De Prospectiva Pingendi*, será publicado quatro décadas depois, por volta de 1474 (Kemp, 1990, p. 27). Deste ponto de vista, o tratado Albertiano poderá ser considerada como uma espécie de fonte *Q* da tratadística perspéctica.

Apesar das fontes primárias possuírem um cariz científico inegável, a maioria dos tratados subsequentes, fundamentalmente destinados aos públicos setentrionais e/ou periféricos, possuem um conteúdo matemático maioria das vezes sombrio e redutor. Em alguns tratados são feitas referências explicitas ao *«cone de visão»* Albertiano, no entanto na sua grande maioria, versam unicamente sobre a problemática da integração de um quadrado no plano. Esta segunda fase de divulgação da ciência pictórica tomou nas suas mãos a transferência de um léxico científico demasiado árido, complexo e hermético,

convertendo-o num conjunto de processos empíricos, cuja concretude operativa facilitava cabalmente a sua assimilação gradual. Não obstante esta aparente descomplexificação, os padrões de cientificidade destas obras seriam suficientes para as resgatar do plano meramente oficinal do velho tratado Cenniniano, envolvendo os seus autores numa aura de erudição por vezes desconexa da realidade, caso sintomático de Francisco de Holanda. A crescente complexificação da prática pictórica terá assim introduzido no meio artístico uma necessidade emergente - a de traduzir complexos conceitos matemáticos em métodos de fácil utilização, fomentando a criação de processos alternativos mais céleres e cómodos para os artistas.

Afigura-se assim, a criação óbvia de dois campos antagónicos: por um lado, os artistas que não renunciavam à compreensão e domínio da matemática, recorrendo para tal a processos mecânicos para a sua correcta emulação; por outro, aqueles a quem o excesso de matematização do real motivará uma óbvia repulsa de todos os processos que não dependam em exclusivo da expressão natural do espírito. O expoente máximo deste último exemplo encontra-se prefigurado em Miguel Ângelo, que declaradamente afirmava que o verdadeiro artista *"deveria ter o seu compasso no olhar"*, ou seja, não deveria recorrer a processos mecânicos auxiliares para atingir as correctas proporções (Molina, 2002, p. 134). Apesar desta evidente *boutade* miguelangelesca, Francisco Pacheco (1564-1654) no seu tratado *Arte de la Pintura*, fala do cansaço do mítico artista aquando da execução dos complexos escorços do seu *Juízo Final*, fazendo uso para tal, do famoso *Velo* Albertiano. De uma forma ou de outra, a negação progressiva dos padrões cientificantes na pintura, encontra-se claramente patente na crítica tecida pelo teórico Daniele Barbaro, que no seu tratado *La pratica della perspettiva* publicado em 1568 e 1569, lamenta a ausência quase absoluta de perspectiva na pintura coeva. Este fenómeno será fundamental para entender a forma como ao longo das cadeias de transmissão, as ideias e princípios científicos tenderam a desvirtuar a sua informação nuclear. Através de um processo de osmose entre rigor científico e prática oficinal, ideias e princípios seriam adulteradas e transpostas para formas de transmissão em massa, caso do fenómeno dos pseudo-tratados atrás referidos, mas fundamentalmente, através da divulgação de gravuras nos mercados europeus durante o século XV e XVI. Este processo facilitador, induzirá em erro grande parte das oficinas periféricas, por divulgar na sua grande maioria, cenários perspécticos construídos mediante processos artesanais e ingénuos,

transformando a construção perspéctica do quadro, como sustenta Garriga, *«mais um acto mecânico do que propriamente um acto visual (...)»* (Trindade, 2008, p. 505).

Não se pense, porém, que este processo de padronização e criação de módulos emuláveis de fácil compreensão, se terá confinado exclusivamente à prática da perspectiva. Também outras áreas análogas da *Scientia Pictórica*, caso da anatomia terão sofrido um semelhante processo erosivo. Esta evidência, ou seja, o efeito depredatório que a cópia sobre cópia produz ao desvirtuar o modelo seminal, encontra-se patente num dos exemplos mais interessantes da ampla circulação imagética no século XV. Trata-se de um aspecto particular, respeitante à transmissão de modelos de nu masculino através da introdução de desenhos de cariz particularmente italianizante no Norte da Europa - caso concreto de estudos da lavra do artista florentino Filippino Lippi [**Fig. 119**, **Fig. 120**]. As obras em questão, datadas de entre 1457 e 1504, chegarão à oficina do pintor alemão Wolf Huber depuradas sob a forma de múltiplas cópias degradativas. Em 1505, o artista reproduziria estas cópias, inteiramente corrompidas pelo "ruido" visual entretanto acumulado no processo. Este aspecto interessante, encontra-se, segundo Christopher Wood, associado ao facto de no Norte da Europa a cópia do modelo nu não ser prática comum, não obstante a introdução de inovadoras concepções, como a elevação do espaço de trabalho a tema pictórico[327]. Esta concepção poderá evidenciar um entendimento díspar do espaço de trabalho, cujos reflexos se fizeram sentir nas próprias dinâmicas imagéticas aí vivenciadas: a norte o estúdio concebido enquanto espaço sagrado; a sul enquanto espaço de pesquisa profana: *«(...) In the North, apprentices were evidently not expected to undress, and it seems that northern artists did not routinely draw from models simply as an exercise, in order to understand the structure and surface of the naked body. Yet the idea of the studio as the site of a subjective encounter was already unfolding in the North. Even more so than Italian artists, northerners took the face-to-face encounter between the first Christian painter, Saint Luke, and the Virgin Mary, as the ideal model of what happens generally in the workshop. Netherlandish and German painters since the early fifteenth century saw themselves in the mirror of this session»* (Pardo & Cole, 2005, p. 44). Esta prática, comum nas oficinas do Norte de Itália desde começos do século XV, será transferida através do comércio de imagens para o Norte dos Alpes no final do

[327] Esta afirmação de Christopher Wood, ainda que em parte correcta, parte da noção errada de que a escola flamenga não possuía prática desenvolta do desenho. Conforme analisado, esta conjectura resulta falsa e totalmente incoerente face ao considerável acervo de estudos e desenhos tomados do natural. *Vide* página 243.

século XV. O aspecto que interessa analisar, reside especificamente num aspecto particular: o facto de os desenhos de Wolf terem reduzido a imagem original de Lippi, a um pálido e idealizado reflexo, ou seja, mediante o interminável processo de transmissão da imagem, a original virtuosidade do modelo perdeu-se em definitivo. Este fenómeno, visível na representação de elementos reais e concretos como a forma de um corpo, revela que tratando-se de questões complexas e lógicas - caso da transmissão teórica da perspectiva - o processo degradativo ter-se-á acentuado exponencialmente.

Retome-se, no entanto, a questão nuclear, ou seja, a implementação de elementos de elevada complexidade na prática artística e o advento fulminante de uma tratadística dedicada. O seu desenvolvimento e difusão parece configurar uma plena permeabilidade nos processos de ver e traduzir o mundo, revolucionando lentamente, mentalidades, conceitos e introduzindo uma renovada perspectiva sobre a literatura artística. De facto, e segundo a opinião de Ramon Fabregat, a relativa consideração que este especifico ramo literário conquistou junto do vasto público europeu, terá originado, já em pleno século XVI, cinco tipos distintos de autor: 1) o diletante ansioso por demonstrar a sua cultura, e que, apesar de não se constituir como profissional, opina sobre arte; 2) o universitário, geralmente de classe média, disposto a outorgar as artes à categoria de ciência; 3) o mercenário da pena, autor de talento duvidoso, subordinado à indústria editorial, como tradutor, corrector etc.; 4) o profissional teórico, desejoso de exibir o carácter intelectual da sua actividade, e, por conseguinte, garantir a ascensão social; 5) o profissional prático, que descobre uma clientela potencial entre os seus pares (Fabregat, 2000, pp. 22-23). À imagem da degradação operada por Wolf Huber nos desenhos de Filippino Lippi, a grande maioria das obras oriundas destes autores efectuarão precisamente essa transição informativa. Depuradas as ideias e as fórmulas originais – estas serão traduzidas posteriormente em alfabetos de decrescente complexidade e introduzidas em mercados distantes - totalmente inaptos a assimilar as ideias seminais. Estas sucessivas publicações, que se sucedem em vagas intermináveis, ecoam em si os fundamentos seminais invocados por Alberti, Ghiberti, Piero e Leonardo, numa cadeia interminável que unificará todos os estratos sociais e oficinais europeus. A comprová-lo, a permanente emulação que novos e distantes autores, muitos deles imbuídos do diletante espírito que Garriga invoca, e que

numa leitura sempre renovada e permanente dos seminais tratadistas, raramente projectam novas luzes sobre a matéria[328].

Analisou-se anteriormente o modo como a informação de cariz científico e prático foi permutado, convertendo-se em objecto de transacção nas recém-edificadas *Trading* Zones. No entanto, o ensino formal dos artífices carece ainda de outras estruturas explicativas e conducentes a uma superior clarificação do seu novo estatuto. Progressivamente, o implemento da ciência pictórica no extracto oficinal europeu irá concretizar uma revolução paradigmática nos processos de ensino. Estes, tradicionalmente fundeados sobre o conceito oficinal da persistência da cópia e na relação mestre/aprendiz, serão convertidos num vasto e complexo *corpus* teórico a ser ministrado. No entanto, a base formal do ensino, apesar de teórica, continuará a ser ministrada preferencialmente através do contacto directo entre mestre e aprendiz. O tratado, no que ao ensino oficinal diz respeito, não terá qualquer papel nos processos formativos até aí em voga e tardará em afirmar-se enquanto tal. O ensino oficinal deveria, portanto, conter uma dupla polaridade: por um lado, mediante o didactismo da cópia, proporcionar aos aprendizes um contacto primário com o mundo mais rudimentar e poluto do mester; por outro, introduzi-los nos níveis especulativos superiores, onde a pluridisciplinaridade imperava. Trata-se, portanto, de um enigma que se prende essencialmente com a circunscrição dos métodos e processos de ensino a um novo e paradigmático aprendiz, que para além do receituário complexo que a nova técnica setentrional do óleo impunha, teria doravante de munir-se de novos conhecimentos matemáticos, geométricos, anatómicos e ópticos. A lógica ditaria que este novo *Doctus Artifex*, detentor de um elevado grau de conhecimentos científicos, se teria estabelecido mediante um vínculo com o mundo académico e universitário, facto que na realidade, não corresponde à verdade. Efectivamente e salvo raras excepções [caso único de Leon Battista Alberti], o mundo oficinal manteve-se íntegro e afastado do meio académico; transformando a sua essência e transpondo para si, algumas das competências não formais de um ensino de grau mediano[329]. É uniformemente conhecido o famoso aforismo auto depreciativo que

[328] Um dos exemplos mais paradigmáticos deste processo de degradação teórica, encontra-se presente no tratado de Francisco de Holanda. Este enquadra-se completamente na categoria do profissional teórico, ou seja, aquele que tentando exibir o carácter intelectual da sua actividade, procura assegurar a sua ascensão social. De facto, tanto a inconsistência teórica do *Da Pintura Antiga* como o modo rudimentar com que manifesta os seus conhecimentos perspécticos, assim o parece evidenciar.

[329] Recorde-se que Brunelleschi, Ghiberti e Piero della Francesca, três dos principais teóricos do *Quattrocento*, formaram-se nas escolas de ourives.

Leonardo rabiscou num dos seus incontáveis cadernos, caracterizando-se singelamente como um *«uomo senza lettere»*, ou seja, um homem sem educação superior, formado no restrito mundo oficinal. Importa, no entanto, fruto da diversidade que as suas inegáveis capacidades atestam, redefinir e caracterizar o conceito de ensino oficinal. Trata-se de um período essencialmente de charneira, coabitado por artistas formados ainda no espirito que Cennino Cennini advogava, i.e., uma formação fundamentalmente oficinal e de receituário – e por uma nova geração de artistas capazes de conjugar, para além da formação oficinal tradicional, uma formação teórica nas mais variadas áreas de estudo. Cennino revela um pouco do ambiente em que esta aprendizagem decorreria por volta dos alvores do século XV, quando recomenda àqueles que desejavam aprender a arte do *disegno*, base estrutural do mester, a efectuá-lo em pequenas placas de buxo, cobertas com cinza de osso (Cennini, 1987, p. 32). Curioso o artificio rudimentar que se esconde por detrás de uma económica e pragmática razão, ou seja, o elevado custo do papel e a proibição de aprender o oficio recorrendo a um bem material escasso e precioso. A prova cabal e representativa de um momento de viragem, encontra-se presente num excerto documental de grande valor para a historiografia da arte - o contrato celebrado entre o pintor Francesco Squarcione (1397 – 1468), mestre do célebre Andrea Mantegna, e um pintor apelidado de Mestre *Guzon*, regulando o teor do ensino que o seu filho, Francesco, obteria no ano de 1467 na oficina de Squarcione.

Quando em 1446, Michele Savonarola se refere a Pádua como um centro de treino para jovens pintores, está, na óptica de Creighton Gilbert, a aludir precisamente a esta escola de Francesco Squarcione, claramente representativa do processo de transição ocorrido entre o ensino tradicional e as futuras academias (Gilbert, 1992, p. 34). Tendo em conta o teor de matérias que esta oficina leccionava no ano 1467, poder-se-á deduzir que escassas três décadas após a revolução empreendida por Alberti e os seus correligionários, a *Scientia Pictórica* encontrava-se já em franca expansão:

> October 30, 1467, Padua
>
> Be it known and clear to whoever may read this writing that master Guzon, painter, has agreed with master Francesco Squarzon, painter, that the latter is to teach the former's son, Francesco, and namely the **principle of a plane with lines drawn according to my method, and to put figures on the said plane**, **one here and one there, in various places on the said plane, and place objects, namely a chair, bench, or house, and to get him to understand these things**, and teach him to **understand a man's head in foreshortening by isometric rendering, that is, of a perfect square under-neath in foreshortening**, and teach him the system of a naked body, measured in front and behind, and to put eyes, nose, mouth and ears in a man's head at the right measured places, ant teach him all these things item by item as far as I am able and far as the said Francesco will be able to learn, and as far as my knowledge and basic principles will go, **and always keep him with paper in his hand** to

> provide him with a model, one after another, with various figures in lead white, and correct these models for him, and correct his mistakes so far as I can and he is capable, **and this is ageed by boths sides for four months from now**, and he is to give me half a ducat every month as my fee…[detailed payment provisions, including food provided] and if he should damage any drawing of mine the said Guzon is required to pay me its full worth, etc. And I Francesco Squarcione wrote this with my own hand (Gilbert, 1992, p. 34; Baxandall M. , 1988, p. 126).

A eloquência do documento é por demais evidente. Trata-se de um relato fidedigno dos primeiros métodos de ensino da perspectiva, método esse, que o próprio mestre Francesco Squarcione considerava orgulhosamente seu, garantindo que no prazo de quatro meses, o seu aluno dominaria por completo os rudimentos desta nova ciência visual. Não se estranhe, porém, a brevidade do período de ensino – na realidade o currículo do aprendizado geral era vasto e duraria entre cinco e nove anos. A presente brevidade contratual poderá indiciar algo distinto, ou seja, o facto de o jovem Francesco, filho do também pintor mestre Guzon, possuir já uma formação prévia nos rudimentos oficinais, leia-se, no padrão tradicional e antiquado que Cennino promove, procurando na *Botegga* de Squarcione apenas aquilo que o seu pai aparentemente desconhecia, ou seja, a nova teoria perspéctica. Na década de sessenta do *Quattrocento*, tanto a novidade da perspectiva como o integral domínio da óptica pictórica, tornaram-se traços de uma vanguarda epistémica, passando a ser solicitados pelas classes mecenáticas mais esclarecidas. De resto, o texto é claro quando destaca no elenco curricular a leccionar as matérias respeitantes à degradação perspéctica, ou seja: como colocar figuras no plano; como representá-las de acordo com o seu maior ou menor afastamento do observador; como desenhar o corpo humano em escorço; como inserir objectos inertes no plano; e sobretudo, compreender a lógica por detrás destas operações através de um ensino substancialmente teórico. Para além do mais, representa um marco evolutivo claramente distante dos processos de ensino ainda rudimentares que Cennino Cennini prescreve no seu *Trattato*. De facto, Squarcione compromete-se a manter o seu aluno sempre "com papel na mão", providenciando igualmente modelos para que o aluno progrida na sua aprendizagem, longe, portanto, das reutilizáveis e rudimentares "placas de buxo". Este documento singular sugere igualmente a ocorrência de uma clara mutação no espaço oficinal: a *bottega* tipologicamente associada a processos exclusivamente manuais, reinventar-se-á ao adoptar o *studiollo* enquanto espaço de reflexão e estudo, originando deste modo um espaço híbrido e inteiramente original.

5.3. Das Corporações à Academia

> Paradoxically, we find the workshop turning physically inward, literally closing its doors and windows and turning away from the street and from society, at the very moment when art is in fact reaching outward beyond inherited customs of image making in order to grasp a real world (…)" (Pardo & Cole, 2005, p. 44).

A tipologia deste s*tudiollo* ou *scritoio* encontra-se intimamente associada aos princípios atrás invocados, i.e., o de um espaço intimo e de particular reclusão, onde os artistas, rodeados dos seus livros, dos seus modelos, e dos seus interlocutores privilegiados, poderiam estabelecer os parâmetros de erudição da sua obra. A criação da *Scientia Pictórica*, exigirá assim a transformação do espaço oficinal colectivo num espaço de estudo privado, onde o artista possa reunir, introduzir e focar-se sobre aspectos particulares do mundo perceptível, desenhando a partir de modelos reais, e fundamentalmente, olhando de novo para o corpo e para as suas dinâmicas. O sistema de ensino precedente, baseado na mera emulação mecânica de modelos pré-definidos, perderá assim a sua preponderância, passando a constituir apenas mais um dos vários mecanismos processuais envolvidos na formação dos aprendizes. Esta nova realidade irá induzir um fenómeno inequivocamente paradoxal, ou seja, uma clara introspecção do espaço oficinal. Segundo Christopher Wood, esta reacção aparentemente contraditória, surge quando o olhar do artista, recaindo sobre o mundo exterior, se dirige instrospectivamente para o interior do espaço de trabalho: *«Paradoxically, we find the workshop turning physically inward, literally closing its doors and windows and turning away from the street and from society, at the very moment when art is in fact reaching outward beyond inherited customs of image making in order to grasp a real world (…)»* (Pardo & Cole, 2005, p. 44). Com este aspecto, não se pense, porém, em transformações súbitas na estrutura tradicional, antes, na sua adaptação a novos critérios especulativos, mas sobretudo formativos.

A habitual operacionalidade exigida a uma oficina multidisciplinar, cujo trabalho poderia transitar entre a pintura, a escultura, a metalurgia ou diversas outras áreas de intervenção, manter-se-á. Não obstante, ser-lhe-ão adstritas novas valências mais consentâneas com a necessidade de reflexão e estudo que as novas matérias cientificantes vieram exigir. Alberti refere inúmeras vezes o termo *studium*, na clássica acepção de espaço de trabalho, observação e análise intelectual - indispensável para o novo artista modelar, que da retórica, matemática, e leitura de todos os clássicos neoplatónicos -

necessitava agora de uma óbvia reclusão para o seu desfruto. No entanto, e até finais do século XVII, os italianos continuaram a designar o tradicional espaço de trabalho do artista com o termo *bottega* ou *stanza*, e a nomear o local de trabalho de um erudito ou de um estudioso como *studio*, estabelecendo desta forma uma clara separação entre os dois espaços e/ou as duas funções. O termo *studio* ou *studiollo*, entendido como espaço de trabalho de um artista, será assim uma criação romântica do século XIX, assumindo o carácter reflexivo do espaço oficinal segundo a ideia de um artista inteiramente intelectualizado[330]. Segundo Michael Cole e Mary Pardo, muito antes de o termo possuir o significado que hoje detém, esse espaço oficinal foi transformado em espaço de estudo e de ensino, antecipando desta forma a génese das futuras academias (Pardo & Cole, 2005, p. 3). Afigura-se deste modo, um paradigma em tudo semelhante ao que o *De Pictura* Albertiano introduziu no panorama tradicional do ensino das artes, ou seja, a necessidade extrema de reformular os processos de ensino e instrução, transpondo-os de um receituário fabril, heurístico e longe da lição da natureza, para uma complexidade teórica e polímata. Esta radical transformação no estatuto intelectual do artista, terá implicado igualmente uma reformulação do espaço oficinal e dos processos de ensino, resultando em última análise, no adestramento das classes privilegiadas através da transformação do gosto. Com efeito, o texto de Squarcione constitui a prova cabal de que este sistema de causa-efeito terá motivado uma súbita conversão dos espaços oficinais, forçados agora a acompanhar a apetência dos mercados pelas novidades, tanto no campo da óptica pictórica, como da perspectiva. Em última análise, a transmutação de uma arte rudimentar e mecânica numa arte cortesã, obriga a reinterpretar toda a tradicional visão historicista dos processos e métodos de introdução de novos paradigmas. Algumas evidências permitem, de facto, intuir que a fusão entre estas duas valências terá decorrido ao longo da segunda metade do século XV, afirmando-se em pleno através do hibridismo informal que as oficinas começaram a evidenciar por volta da década de sessenta ao conjugar no mesmo espaço, singelos materiais da práxis com elementos arcanos e de elevada erudição.

Um desses indícios, é constituído pelo inventário que Verrocchio mandou lavrar pouco tempo antes de morrer em 1488, ilustrando cabalmente, através da tipologia dos objectos presentes na sua *bottega*, o elevado grau de erudição que pairava nestes

[330] Note-se, porém, que esta designação em nada corresponderá à concepção do *Quattrocento*, ou seja, a de um espaço multifacetado, capaz de conjugar a dimensão operativa e cognitiva que a *Scientia* Pictórica havia imposto. Recorde-se a aversão romântica à matemática e demais ciências, sendo que a ideia que prevalecerá na concepção romântica, será fundamentalmente a do artista/poeta. *Vide* página 42.

ambientes em finais do *Quattrocento*[331]. O carácter variado dos mesmos permite intuir, não apenas o teor das matérias leccionadas, mas fundamentalmente, o ambiente em que decorreriam as sessões de trabalho. A par dos objectos heteróclitos que compunham o cenário habitual de uma *bottega* renascentista, encontram-se alguns elementos que permitem intuir o carácter das discussões que aí teriam lugar. A hipótese de a obra referida como «*Moscino*» poder corresponder à «*Mosca*» de Alberti, elaborada no esteio do «Elogio da Mosca» de Luciano, ilustra não apenas o teor de erudição humanista de Verrocchio, mas sobretudo, a presença dessa rede de *amicizia* oficinal que desempenhou um papel vital na ascensão estatutária dos artistas. A confrontação entre o legado material da *bottega* de Verrocchio e as recomendações em matéria de ensino e aprendizagem do seu discípulo Leonardo, permitem igualmente intuir um novo arquétipo oficinal. Para além da convivência sã entre a operatividade e a cognição, a presença de elementos intelectivos como tratados, livros, desenhos, ou outro tipo de materiais, convidava agora à reflexão e ao isolamento, e deste modo, à formulação de uma nova dimensão de artista. Com efeito, no capítulo do seu *Trattato* dedicado à vida quotidiana na *bottega*, Leonardo preconiza precisamente o mesmo espírito individualista e de introversão com que Christopher Wood caracteriza a mudança do paradigma oficinal: *"Pour que la santé du corps ne fasse pas tort à celle de l'esprit, le peintre ou dessinateur doit rester solitaire, surtout quand il est porté à des spéculations et considérations qui, surgissant continuellement devant lui (…) Seul, tu t'appartiendras tout entier (…)"* (Vinci, 1987, p. 329). Leonardo é peremptório no seu elogio à solidão e ao silêncio, «Sozinho, pertencer-te-ás por inteiro»; solidão esta, profundamente meditabunda e diametralmente oposta ao tradicional e colectivo conceito oficinal medievo. Na descrição que estabelece do espaço de trabalho do artista, Leonardo parece afastar-se inclusive do tradicional espaço oficinal, convocando já um universo em tudo similar ao romântico conceito de *Studio*: "(…) *su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces se deleita en la compañia de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son com gran placer oídas*" (Vinci, 1986, p. 73). Esta descrição, invoca plenamente o universo representado por Enea Vico na gravura de 1550 dedicada à Academia Florentina do escultor Baccio Bandinelli (1493-1560) [**Fig. 290**], onde o carácter introspectivo e reflexivo se impõe claramente sobre os rudimentos da práxis. O contraste entre este mundo meditativo de Leonardo e de

[331] Recorde-se: «(…) um modelo de cúpula (da catedral), um magnifico alaúde, uma Bíblia em vernáculo, um exemplar das *Cento novelle*, um *Moscino* impresso, os *Trionfi* de Petrarca, as *Pistole* de Ovídio (…) uma esfera (…) cinco moldes para o fabrico de balas de canhão» (Nicholl, 2004, p. 97). *Vide* página 122.

Enea Vico, com o buliçoso ruído onomatopaico com que Cennino Cennini caracteriza o seu espaço oficinal, torna-se por demais evidente. Para Cennino, os fundamentos da arte encontram-se exclusivamente encerrados numa série de operações cujo carácter se revela claramente acéfalo e colectivo, e que importa recordar: "*Saber triturar, o bien moler, encolar, aparejar, enyesar, alisar el yeso y puIirlo, realzar con yeso, aplicar el bol, dorar, bruñir, templar, conseguir relieves, desempolvar, rascar, granear, o bien agamuzar, recortar, colorear, adornar y barnizar (…) humedecer, imprimar, revocar, pulir, dibuiar (…)*" (Cennini, 2014, pp. 35-36). Se neste espaço reina sobretudo o ruido do labor mecânico, no outro, triunfa já uma idílica e inequívoca dimensão parnasiana. Mesmo em representações pósteras, caso da célebre gravura de Pierfrancesco Alberti dedicada à *Academia de um pintor em Roma* [**Fig. 291**], a dimensão operativa da arte, à excepção do desenho, parece de todo arredada, sendo dado particular ênfase sobretudo às actividades intelectivas da *Scientia Pictórica*, caso da lição de anatomia no plano fundeiro, ou dos estudos consagrados à geometria e à matemática que decorrem no centro da imagem. Note-se, que mesmo as actividades que envolvem uma prática especifica como o desenho, parecem consagradas mais à observação e à mensuração do que à mera recriação artística.

Não se pense, porém, que esta nova realidade terá entabulado uma radical transformação no complexo sistema produtivo das *bottega*, onde a profusão de actividades pluridisciplinares competiam entre si por espaço e relevância. Uma tradicional *bottega* de um conceituado mestre, para além da pintura em toda a sua diversidade material e operativa, poderia reunir ainda, toda uma constelação de actividades e competências de distinto escopo, caso da escultura nas mais diversas matérias, da ourivesaria e subsequente tecnologia de cariz metalúrgico ou da arquitectura. Como é evidente, nenhuma destas competências, de resto, elencadas por Cennini, desaparecerá dos *curricula* obrigatórios ministrados no vasto espectro oficinal europeu. A questão prender-se-á fundamentalmente pelo ligame de todo um renovado grupo de novas competências de carácter eminentemente intelectivo, que obrigarão a uma profunda reforma, tanto das mentalidades, como dos espaços e processos de ensino, e que, em última análise, darão origem à criação das academias.

Com efeito a célebre *Accademia del Disegno* constituída em 1563 em Florença, terá sido precedida pela academia a que Bandinelli presidia em 1530 em Roma, e transferida precisamente para Florença por volta do ano de 1550 (Goldstein, 1996, p. 10). Existe, no entanto, um exemplo precedente, que embora careça de prova documental, se configura

como o arquétipo das futuras academias. Trata-se da *Academia Leonardi Vinci*, fundada em Milão provavelmente na década de noventa do século XV por Leonardo e Luca Pacioli. A associação a partir de 1496, entre o artista "*de tutte le virtu doctato*" e o insigne matemático poderá ter constituído o ponto de partida para este empreendimento, inspirando sucessivamente as subsequentes iniciativas. A sua formação na década de noventa, trinta anos depois da escola de Francesco Squarcione ter recebido o jovem Francesco na aprendizagem dos rudimentos perspécticos, poderá, de facto, indiciar uma progressão lógica tanto nas metodologias, como nos espaços vocacionados para o ensino. A existência desta academia, encontra-se, de resto, reforçada pela menção independente de uma pequena obra do século XVII, da autoria de Girolamo Borsieri (1588-1629) intitulada *Il supplimento della nobilita di Milano.* O interesse particular neste texto, prende-se essencialmente com a descrição que Borsieri faz das matérias que seriam lecionadas na academia Milanesa: *"Hò io stesso vedute già nelle mani di Guido Mazenta diverse lettioni di prospettiva, di macchine, e di edificij, scritte in caratteri Francesi, benche in fauella Italiana, che erano già vscite da questa Accademia, e s'attribuiuano anzial medesimo Leonardo"*[332] (Borsieri, 1619, p. 59). Este relato independente, infelizmente não comprovável por ausência documental, permite configurar alguns dos aspectos seminais que seriam ensinados neste novo modelo conceptual de ensino. Estas lições, publicadas segundo Borsieri, sob a égide da academia Sforza, a terem existido terão de ser remetidas forçosamente para uma data anterior à queda do *Mouro* em 1499 (Nicholl, 2004, p. 336). Esta precocidade modelar, não encerra, porém, a tipologia dos espaços dedicados à formação ou à mera convivência entre artistas na senda de uma liberalidade cada vez mais reconhecida que reivindicavam para si. Segundo Goldstein, Benvenuto Cellini (1500-1571), referindo-se em 1520 ao mundo da arte em Roma, descreve a existência de espaços de troca, fruição e partilha de experiências variadas, como compor e declamar poesia ou escutar concertos musicais[333], "*a club of painters*,

[332] Tradução: "Eu próprio já vi, nas mãos de Guido Mazenta, algumas palestras, sobre perspectiva, máquinas e construções, escritas numa caligrafia francesa, mas em língua italiana, que tinham sido publicadas por esta academia e que eram atribuídas ao próprio Leonardo" (Nicholl, 2004, p. 336).

[333] De resto, o seu percurso biográfico será amplamente ilustrativo das profundas alterações estatutárias de que os artistas seriam alvo no decorrer do século XVI. Cellini escreverá em 1558 uma autobiografia e editará em 1568, a expensas próprias, um tratado de ourivesaria e escultura. Neste tratado, afirma fazer *"what no one had done before"*, i.e., *"to write about those loveliest secrets and wondrous methods of the great art of goldsmithing"*. A sua notoriedade seria tal, que Cellini relata a forma como terá explicado ao Rei de França, Francisco I, diversas técnicas de fundição, demonstrando o rei grande admiração e prazer. Este último episódio é ilustrativo da intensa cumplicidade instalada entre as diversas classes sociais, tanto em torno das problemáticas associadas à criação artística como aos novos processos tecnológicos (Long P. , 2001, pp. 238, 239)

sculptors, and gold-smiths, the best that there were in Rome (…) We often came together, at the very least twice a week" (Goldstein, 1996, p. 10). Não será certamente coincidência, que os grupos que mais activamente terão participado na formação destas *Trading Zones*: ourives; arquitectos; engenheiros; pintores; e escultores - tenham assistido ao longo do século XVI ao surgimento de academias, precisamente como resultado de uma reconhecida institucionalização das suas actividades (Long P. O., 2011, pp. 126, 131). Trata-se claramente de um novo paradigma de origem indeterminada, mas fruto de uma convivência, respeito mútuo e troca de experiências entre eruditos e humanistas e artesãos e trabalhadores mecânicos, originando novos modelos culturais capazes de aglutinar teoria e experimentação. Os exemplos atrás invocados representam os dois aspectos seminais cuja convergência será responsável pela formação das futuras academias: a necessidade de criar um espaço exógeno ao labor da práxis dedicado ao ensino da *Scientia Pictórica*, i.e., da perspectiva, dos diversos campos da óptica e da anatomia, articulado com o cânone neoplatónico entretanto em voga. A bipolaridade conceptual dos exemplos acima descritos, associada à crescente majoração estatutária que os artistas viam ser reconhecida, encontra-se claramente exposta nos regulamentos que pautarão a *Accademia del Disegno* de Florença no ano de 1563. A clara intenção formativa por detrás da intitulação da academia *«Academia et Studio a utilità d'i giovani che imparono queste tre arti»*, surge reforçada pelo artigo 31, onde são descritas as valências auxiliares a criar em prol do ensino: *"(…) a library was to be created as a repository for drawings, models, and plants that members were urged to will to the academy for the benefit that its students would derive from studying them"* (Goldstein, 1996, p. 20). Note-se, porém, que a ausência de uma estrutura ou plano de estudos dedicados a matérias cientificantes no regulamento da academia, é denotado por Goldstein, quando refere a inexistência de planos didácticos para o desenho de modelo clássico ou *ritrarre dal naturale*, nem, o que soa ainda mais estranho, um programa teórico. De facto, as lições de geometria previstas nos estatutos de 1563 apenas terão início seis anos mais tarde, e apesar da emenda do regulamento desse mesmo ano prever lições de anatomia no Hospital de Santa Maria Nuova, mais nenhuma outra disciplina teórica se encontrava contemplada (Goldstein, 1996, p. 21). Existe, porém, uma relação directa entre a constituição destas academias, e a acção corporativa atrás descrita, caso concreto dos ourives, que nas primeiras décadas do *Quattrocento*, conforme observado, ministravam já o ensino das chamadas «matemáticas úteis» aos seus associados. Efectivamente, tanto a *Academia del Disegno*, fundada em Florença por Vasari em 1562, como a sua congénere *Accademia di San Luca*

de Roma fundada em 1577 por Federico Zuccaro, vieram substituir as antigas *Compagnia di San Luca*, que no caso especifico de Florença, foi fundada em 1339. Conclui-se assim que na segunda metade do século XVI em Itália, o advento de uma realidade resultante de um longo trilho formativo que tanto as oficinas como as corporações desempenharam ao longo do século XV e inícios do XVI, terá impulsionado a constituição de Academias. Estas, na opinião de Serrão, ter-se-ão constituído enquanto "impulsionadoras das artes em termos que diríamos científicos (…) mas sem descuro pela sua prática (…)" (Serrão V. , 1983, p. 158). Note-se, porém, que a conversão destas corporações em academias parece resultar mais de uma acção de divulgação e elevação do estatuto Florentino, fulcro da acção Vasariana - do que propriamente de uma súbita necessidade formativa, ou seja, a assunção plena do espaço oficinal e corporativo enquanto *locus* de recepção e transmissão da ciência pictórica. Importa, no entanto, compreender que a formação das escolas e academias não se encontra exclusivamente associada ao fenómeno italiano. Uma vez mais, esse exasperante espírito *campanilista*, tantas vezes denunciado nesta tese, parece querer afastar a relevante rede oficinal setentrional desta importante equação. Com efeito, um dos primeiros exemplos da relação entre as corporações e o ensino das artes encontrava-se sediado na Flandres, mais precisamente em Antuérpia, a primeira cidade do Norte da Europa a ter no ano de 1382, uma Guilda de São Lucas, datando o primeiro registo em Bruges de 1453 (Nash, 2008, p. 51). Esta constatação, quando associada à já mencionada carta que Francesco Sforza enviou em 1460 a Filipe o Bom, solicitando a formação do seu jovem pintor Zanetto Bugatto na oficina de Rogier van der Weyden[334], revela como a acção formativa se encontraria igualmente integrada nas oficinas setentrionais. De facto, ao relacionar a acção da oficina de Rogier van der Weyden no campo da óptica pictórica, com a dinâmica formativa da escola paduana de Francesco Squarcione no campo da perspectiva, intui-se claramente que a necessidade efectiva de proporcionar padrões de ensino capazes de traduzir eficazmente a complexa *Scientia Pictórica*, terá tido o seu inicio na segunda metade do *Quattrocento*.

[334] *Vide* página 87.

5.4. A óptica e as máquinas de desenhar

> If all pictures could be made through a window or a veil, there would have been no need for inventing perspective; everything could have been done by eye. But Alberti's was a period in which painting was rarely done from nature, which meant that a system had to be devised that created an imaginary world in which events could be staged (Ackerman, 1991, p. 78).

Parece evidente que nem o advento das escolas nem das academias, puderam suprimir as dificuldades inerentes ao domínio de complexas matérias, cujo entendimento cabal, ultrapassava e muito as naturais capacidades cognitivas dos formandos, motivando assim, a criação de métodos auxiliares de desenho e pintura. Tanto o campo da óptica pictórica como o da perspectiva, irão assim desenvolver processos tecnológicos capazes de suprir essas dificuldades através da criação de diversos dispositivos tecnológicos: máquinas de desenhar; perspectógrafos; aparelhos pré-fotográficos vulgo câmara escura; hialógrafos, ou seja, o uso de vidros e/ou espelhos como método auxiliar de desenho etc., (Molina, 2002, pp. 86, 144). O advento destas «máquinas de desenhar» terá tido origem nas imperiosas dificuldades que o domínio e compreensão da ciência perspéctica terão traduzido na prática oficinal. Não obstante a imposição lógica do assunto, o mesmo constitui ainda hoje um anátema incontornável para todos aqueles, que segundo Lino Cabezas, consideram apenas legítima uma concepção artística inteiramente dependente da expressão da «mão do artista»: *"La simple idea de una máquina de dibujar repugna a los que entienden que es imposible inventar o utilizar un aparato que realice lo que en esencia es algo «hecho a mano» (...)"*. Este aspecto é ainda exacerbado, por aquilo que Molina designa por heterogeneidade das fontes, ou seja, pelo facto de muitos destes dispositivos não se encontrarem apensos à historiografia da arte, mas sim à da ciência e da tecnologia (Molina, 2002, pp. 85 - 86). Neste sentido, a epigrafe da autoria de James Ackerman, abre, de resto, inúmeras pistas que importa analisar. Desde logo a afirmação de que a invenção da perspectiva teria sido totalmente obsoleta caso se utilizasse exclusivamente dispositivos auxiliares. Certo é, que até ao advento das academias, onde a perspectiva passaria a constar obrigatoriamente do *curriculum* de qualquer aspirante a artista, os pintores não se coibiram de a representar. Esta problemática levanta uma questão premente. De facto, qual terá sido o método utilizado maioritariamente pelos artistas, cuja instrução matemática não lhes proporcionava os conhecimentos necessários para dominarem a *perspectiva artificialis*? É que não obstante a negação deliberada desta relevante questão, é certo que nos últimos cinco séculos os artistas não se coibiram de a

representar, mesmo perante a total ausência dos complexos conhecimentos teóricos envolvidos.

Esta questão terá sido conscientemente deduzida por todos aqueles que, desde o início, desejaram aliar no seu espírito duas realidades aparentemente incompatíveis, ou seja: a necessidade de uma exegese matemática ao reproduzir a realidade, adaptada a um sistema de normas e procedimentos compatíveis e facilitadores das práticas artísticas. Neste sentido, e apesar de Leonardo no seu *Trattato della Pittura*, afirmar declaradamente *«Nom mi legga, chi non è matemático»*, parece contradizer-se ao explanar a sua definição de perspectiva, cuja simplicidade prática é desarmante: *"A perspectiva não é outra coisa que ver um lugar através de um vidro plano e perfeitamente translúcido, sobre cuja superfície foram desenhados todos os corpos que estão do outro lado do vidro. Estes objectos podem ser conduzidos até ao centro do olho por meio de pirâmides que interceptam o dito vidro"* (Vinci, 1986, p. 142, tradução nossa). Este sistema que Leonardo descreve e representa graficamente [**Fig. 285**], tributário do famoso *Velo* Albertiano, dará o mote às inúmeras máquinas de desenhar que se encontram amplamente representadas no tratado *Underweyssung der Messung* publicado em 1525 por Albrecht Dürer. O caso de Albrecht Dürer, será de resto paradigmático no que concerne às dificuldades inerentes à aprendizagem, mas sobretudo, ao domínio da prática perspéctica. Com efeito, quando Dürer se propôs editar um tratado sobre perspectiva, alargando deste modo a questão a todo o Norte da Europa, necessitou, de facto, de uma formação teórica profunda, formação esta que terá decorrido entre 1505 e 1507 na Universidade de Bolonha, e sido ministrada muito provavelmente pelo matemático Luca Pacioli ou pelo arquitecto Donato Bramante (Panofsky, 1943, pp. 36, 137). O facto de Dürer ter optado pelo ensino ministrado na Universidade de Bolonha, em detrimento das corporações ou do ensino oficinal, poderá ser relevante. Com efeito, na opinião de Dias Agudo, a universidade de Bolonha representaria à época o paradigma do reencontro com o passado numa perspectiva ampla de futuro, algo que para Dürer, representaria uma oportunidade única para alcançar o estatuto que tanto ambicionava:

> A Universidade de Bolonha, (…) mantinha-se, por volta do século XV, como uma das mais famosas da Europa, desempenhando papel notável em todo este processo de modernização, Aí se encontraram em dada altura, (…) Luca Pacioli, Albrecht Dürer (…) e Copérnico. Posto em contacto com a cultura grega através das obras que iam surgindo, este eclesiástico polaco (…) acabou por conhecer, em particular, a hipótese heliocêntrica de Aristarco de Samos (como ele próprio refere na sua obra) (Agudo, 1993, p. 110).

Definitivamente, após a sua meteórica passagem por Bolonha, algo muda objectivamente no entendimento de Dürer sobre os elementos matemáticos e geométricos envolvidos no

domínio e compreensão perspéctica. Segundo Panofsky, quando este regressa a Veneza após a sua estada em Bolonha, já conhece o método Albertiano da *«costruzione legittima»*, e sobretudo, as degradações perspécticas, cuja exposição teórica apenas se poderia encontrar no tratado ainda inédito de Piero della Francesca. Esta questão serve o desígnio específico de esclarecer uma realidade fundamental. Com efeito, o domínio da ciência perspéctica de nível superior e suficiente para *«insinal-o por scritura»*, como afirma Holanda - apenas estaria ao alcance de quem detinha uma formação superior ou especializada (Holanda, 1983, p. 167). Este aspecto parece configurar uma evidência óbvia: a de que o domínio absoluto desta ciência não se encontrava disponibilizado nem pelo ensino corporativo, nem pelo oficinal, e muito menos através da tratadística dedicada - mas dependeria antes de processos de transmissão formais como o ensino universitário. Esta constatação, não deixa de constituir um paradoxo aparentemente insolúvel no que respeita ao tratado de Dürer. De facto, se o artista sentiu a obrigação imperiosa de recorrer ao ensino especializado da geometria e da matemática para alcançar um domínio satisfatório, alimentaria pretensões válidas de que o seu tratado seria diferente? A já referida mensagem de Eufémia, irmã de Pirckheimer a agradecer o envio do *Underweyssung der Messung*, ou afirmação de Rodler, considerando Dürer «demasiado douto» parece clarificar de vez a questão[335] (Molina, 2002, p. 94). Consciente desta dificuldade, e através da exemplificação de diversos dispositivos que mais não são do que versões sofisticadas do mesmo protótipo[336], Dürer propõe assim a criação de sistemas que permitam ao artista, mesmo sem o domínio da complexa geometria das degradações perspécticas, criar e introduzir nas suas obras elementos e formas de superior complexidade [**Fig. 286**, **Fig. 287**, **Fig. 288**, **Fig. 289**]. Esta realidade, consequência directa da própria génese da perspectiva linear, deriva do facto de a primeira demonstração experimental efectuada por Brunelleschi entre 1413 e 1416, ter sido precisamente mediada por um dispositivo óptico [**Fig. 280**]. Esta permanente deriva para o campo experimental parece revelar uma sintomática preocupação com o facto de a classe a que se destinaria a ciência perspéctica, ser maioritariamente constituída por indivíduos não letrados, para quem as complexas demonstrações geométricas seriam de difícil assimilação. A análise deste aspecto torna-se crucial, pois remete para uma problemática transversal a todas as oficinas europeias do *Quattrocento* e cuja resolução

[335] *Vide* página 375.
[336] Excepção feita para a máquina de desenho «por pontos» [Fig. 287], cuja complexidade se sobrepões claramente à operacionalidade dos outros modelos.

parece convergir em torno de um só dilema, ou seja, como fixar e emular a imagem de um objecto tridimensional segundo um ponto de vista fixo. A primazia da descoberta do *Velo*, que Alberti reclama como sua, não explica, porém, qual a metodologia empregue na Flandres, pois aí, mais de uma década antes da publicação do *De Pictura*, já existiria um método cuja fiabilidade permitia a reprodução de objectos degradados perspecticamente. A compreensão da metodologia utilizada nas oficinas neerlandesas, parece convocar uma vez mais o nome de Jan van Eyck, assim como, o uso deliberado do espelho enquanto auxiliar de reprodução pictórica. Note-se, porém, que a grande diferença face à realidade italiana, é que, não obstante os objectos se mostrarem relativamente bem degradados em termos perspécticos, não se encontram enquadrados no plano de forma unitária e de acordo com as regras do *Quantum Continuum*, ou seja, representados sob um ponto de vista único.

No entanto, existe na teoria artística Albertiana uma referência explicita ao uso do espelho enquanto método de composição lumínica e cromática, assim como, processo de aproximação pictórica ao modelo – método totalmente concordante com o processo flamengo. Recorde-se uma vez mais que no estudo de Criminisi, Kemp e Sing Bing Kang, se comprova mediante acurados ensaios ópticos e perspécticos, que tanto Jan Van Eyck como Robert Campin, utilizariam espelhos para reproduzir presencialmente os modelos e os cenários interiores. Partindo do pressuposto que ambos representam as escolas seminais da pintura flamenga, considerar-se-á que esta prática estaria amplamente disseminada entre os subsequentes seguidores. Efectivamente, se o reflexo dos espelhos era coerentemente reproduzido através da observação detalhada de um modelo a curta distância, poder-se-á aferir que o seu reverso especular, i.e., a cena reflectida também o seria. É precisamente neste capítulo, que surge uma das mais extraordinárias revelações que o *De Pictura* proporciona no que respeita à familiaridade epistémica entre as práticas de vanguarda setentrionais e o modelo teórico Albertiano. Ao descrever o processo de renderização cromática e lumínica dos objectos a representar, Alberti prescreve, conforme já observado, o uso de branco e de preto como forma de conferir volume e veracidade à imagem. Propõe assim que paulatinamente se vá aproximando a imagem criada da imagem observada, *"With such balancing, as one might say, of black and white a surface rising in relief becomes still more evident"*, processo este que deverá culminar, na sua óptica, num ponto de total concordância visual entre o modelo e a sua reprodução, *"go on making similar sparing additions until you feel you have arrived at what is*

required". O inédito da questão, surge, no entanto, na metodologia prescrita por Alberti para aferir a paridade entre as duas imagens, a virtual e a real. Com efeito, a recomendação do uso de um espelho, remete de imediato para o imaginário visual flamengo, onde conforme já observado, o espelho assumia, para lá da sua dimensão simbólica, um eminente carácter tecnológico e operativo: "*A mirror will be an excellent guide to knowing this. I do not know how it is that paintings that are without fault look beautiful in a mirror; and it is remarkable how every defect in a picture appears more unsightly in a mirror. So the things that are taken from nature should be emended with the advice of the mirror*" (Alberti L. B., 2004, p. 83). Fazendo jus às notórias evidências que este aspecto traduz, dever-se-á questionar as reais origens deste praxiema. Não será certamente de supor que Alberti tenha "inventado" um processo, cuja precedência visual se encontra inteiramente sediada nas oficinas do Norte da Europa. A efectividade desta hipótese, ou seja, a referência explicita ao uso do espelho enquanto instrumento de mediação pictórica, traduz certamente uma influência ou reminiscência memorial das práticas observadas *in situ* por Alberti aquando das suas deambulações com o Cardeal Albergati.

Este processo encontra igualmente eco no *Trattato* Leonardiano, que parece efectivar o uso do espelho, não enquanto instrumento de construção perspéctica ou composicional, mas como recurso óptico de reprodução fiel da realidade. Na nota intitulada *Como o Espelho é o Mestre dos Pintores*, Leonardo recomenda a comparação entre a imagem pictórica e a imagem especular de forma a aferir e/ou corrigir eventuais desvios de proximidade entre as duas:

> Veux-tu voir si l'effet général de ta peinture correspond à l'objet représenté d'après nature, **prends un mirroir et place-le de façon à réfléchir l'object réel, puis compare le reflet à ta peinture** et considère avec soin si le sujet des deux images est conforme à tout les deux, particulièrement au mirroir. On doit prendre le miroir pour maître – j'entends le miroir plat – car sur sa surface les choses offrent beaucoup de points communs avec une peinture ; en effet, la peinture, qui est sur un plan, donne l'impression du relief, et de même le mirroir plan (…) **Et comme tu sais que le miroir te montre des objets distincts grâce à des contours, des ombres et des lumières, et qu'en outre tu disposes parmi tes couleurs d'ombres et de lumières** plus puissantes que les siennes, il est certain que ta peinture, si tu sais bien la composer, fera également l'effet d'une chose naturelle vue dans un grand miroir (Vinci, 1942b, p. 252, grifo nosso).

A metodologia sugerida afigura-se por demais evidente e familiar. Leonardo recomenda explicitamente a colocação lado a lado da imagem pintada e de um espelho, que orientado de forma a reflectir o objecto segundo o mesmo ângulo e as mesmas condições lumínicas e cromáticas, deveria servir de guia para a execução da imagem, podendo o artista corrigir e aferir os diversos matizes e tonalidades de acordo com a imagem especular. O carácter

experimental destas práticas, encontra-se ainda referido numa outra passagem do *Trattato* de Leonardo, onde se descreve a insatisfação demonstrada por alguns pintores aquando da confrontação entre os elementos pictóricos das suas obras e os reflexos especulares dos mesmos: *"Souvent les peintres désespèrent de pouvoir imiter la nature, lorsqu'ils voient qu'à leurs tableaux manque la puissance de relief et de vie propre aux objets vus dans un miroir; ils objectent pourtant que leurs couleurs passent de loin, en clarté et profondeur, la qualité des ombres et lumières de l'object vu dans le mirroir (...)"* (Vinci, 1942b, p. 234). A referência explicita aos objectos vistos no espelho e a maior ou menor proximidade com que as cores aplicadas conferem clareza e profundidade às sombras e às luzes, parece revelar não apenas uma experiência, mas sim os rudimentos de uma práxis generalizada. Leonardo prescreve ainda uma outra funcionalidade para o uso do espelho, cujos contornos composicionais se tornam mais evidentes. Trata-se da sua utilização enquanto elemento de aferição da imagem mediante a inversão do original. Deste modo, parece integrar o espelho enquanto instrumento genérico da prática oficinal, aplicado tanto na observação detalhada dos pormenores, como na apreciação genérica da composição: *"Mais pour en revenir à ce qui fut promis ci-dessus, je dis qu'en peignant tu dois tenir un mirroir plat et solvent y regarder ton oeuvre; tu la verras alors inversée et elle te semblera de la main d'un autre maître; ainsi, tu pourras mieux juger ses fautes que de toute autre façon*" (Vinci, 1942b, p. 260).

Todas estas recomendações, parecem corresponder, de facto, a uma metodologia que ainda hoje é empregue na práxis da pintura de cariz hiper-realista. A única diferença a assinalar, corresponde ao facto de os artistas contemporâneos utilizarem ao invés de um espelho, uma projecção e/ou uma reprodução fotográfica da imagem a reproduzir, cuja proximidade visual, permite apurar e corrigir todas as variantes tonais assim como, dos diversos matizes. Constitui um facto que a acuidade visual humana não permite o apuramento à distância dos detalhes necessários para uma reprodução mimética e fiel de um objecto. Sem este procedimento, este poderá ser reproduzido conceptualmente, mas não de acordo com uma observação directa da sua realidade lumínica, cromática e textural. Tal prática, não será certamente díspar daquela que Leonardo sugere, e esta, corresponderia certamente à práxis flamenga. Note-se inclusive, a referência explicita que Leonardo faz do uso de espelhos planos, e não côncavos, que, recorde-se o supracitado estudo, serviriam para outros propósitos composicionais. Os detalhes do candeeiro representado no plano fundeiro do *Retrato dos Arnolfini* [**Fig. 68**] - pintado com um rigor óptico, compatível apenas com uma observação minuciosa dos matizes e graduações

lumínicas a curta distância - indica que o mesmo não terá sido observado à distância que o espaço pictórico sugere. A essa distância, teria sido virtualmente impossível a Jan van Eyck notar todos os detalhes e todas as particularidades lumínicas e cromáticas. Deste modo, deverá ter utilizado os mesmos procedimentos relatados por Leonardo, ou seja, recorrendo primeiramente ao uso de um hialógrafo [**Fig. 285**, **Fig. 289**]; ou seja, a um instrumento para desenhar através de um espelho ou vidro; e posteriormente, recorrido ao auxilio de uma ampliação especular do candeeiro de forma a poder reproduzi-lo de acordo com todas as variantes cromáticas e lumínicas observadas na imagem reflectida.

Uma das descrições mais precoces do uso deste tipo de dispositivo pertence a Filarete, que no seu *Trattato di Architettura* publicado no ano de 1464, descreve subtilmente o processo atribuindo a sua criação a Filippo Brunelleschi:

> Se volessi ancora per un'altra pi facile via ritrarre ogni cosa, abbi uno specchio e tiello inanzi a quella cotale cosa che tu vuoi fare. E guarda in esso, e vedrai i dintorni delle cose pi facili, e cosi quelle cose che ti saranno pi appresso, e quelle prii di lunga ti parranno prii diminuire. E veramente da questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per altri tempi non s'era usata (Filarete, 1972, p. 657).

Uma outra referência explicita do uso do hialógrafo surge no tratado *Arte da Pintvra Symmetria e Perspectiua*, escrito pelo Português Filipe Nunes em 1615. Este tratado é totalmente subsidiário de informações recolhidas em parte no *Underweyssung* de Dürer, mas sobretudo, no tratado de Daniel Barbaro *La Pratica della Perspettiva* de 1569. A descrição metódica de Nunes permite uma total assimilação do método:

> Pera copiar hũa cidade, ou o que quiserdes em breue efpaço, tomay hum efpelho, ou hũ vidro claro criftalino do tamanho que quizerdes, & pondeo em paragẽ dondo poffais nelle bem ver o que quereis copiar, & então na reprefentação que vos fizer ireis com o pincel lançando as linhas principais, & o perfil do que quereis copiar, & feja com algũa tinta de olio. Depois que dentro no efpelho, ou vidro tiuerdes efcrito & perfilado tudo, tomay outro tamanho papel limpo, & pondeo fobre os perfis que eftão jà no efpelho, ou vidro para que o papel os receba em fi. Depois de enxutos no papel o podeis picar muito meudo, & depois efterzilo às direitas, porque no efpelho fica as aueffas, & pelos perfis certos podeis ir colorindo do mefmo modo que as coufas vos aparecem (…) Pera fazer hum retrato do tamanho do viuo fe há de guardar efta ordem para que depoi fe poffa fazer bem ao viuo, & Iconico. Tomay hum vidro do tamanho do rofto que quereis retratar, & pondelho no rofto que tome todo o perfil que melhor vos parecer perfilay, & o perfil ferà com tinta de olio afsi como difemos afsima (…) Depois podeis ir colorindo tendo diante a peffoa que retratais, porque como o perfil eftá ao certo, muito fácil ferá a quem fabe, depois imitar o viuo (Nunes, 1982, pp. 134-135; Barbaro, 1568, pp. 191-193).

A descrição, plena de detalhes e óbvia na sua praticabilidade, parece ter emergido em pleno século XVII mediante uma longa tradição, cuja origem, provém dos alvores do século XV. Com efeito, a própria descrição que Nunes estabelece da cópia do modelo vivo, copiado meticulosamente no seu perfil e posteriormente pintado de acordo com as cores e matizes observados presencialmente, recorda o extraordinário retrato de Albergati

e as notas de Van Eyck, plenas de detalhes[337]. Não querendo extrapolar a própria circunscrição documental que esta afirmação enferma, não se pode, no entanto, descartar de todo a hipótese de a escola flamenga recorrer, de facto, ao uso de vidros e espelhos como forma de apurar a representação da realidade. Da representação simbólica do espelho, à própria assunção do quadro enquanto espelho da natureza, afigura-se de todo evidente, que o uso do espelho enquanto mecanismo de reprodução do mundo, seria inteiramente compatível com o espectro filosófico e operativo da escola neerlandesa.

Todas estas referências explicitas à presença tutelar do espelho no atelier do artista do *Quattrocento*, confere total legitimidade à formulação proposta, de que na obra *São Lucas pintando a Virgem e o Menino* de Quentin Massys [**Fig. 98**], encontra-se, de facto, representado um instrumento da práxis aparentemente tão válido e necessário como os demais. Também o famoso autorretrato de Girolamo Mazzola, vulgo Parmigianino, parece confirmar esta tese, demonstrando o expressivo carácter especulativo que a presença deste tipo de dispositivos poderá ter representado tanto para as ciências da visão da época como enquanto estimulo permanente de artistas e teóricos [**Fig. 210**]. A rememoração desta prática, introduz igualmente numa outra dimensão do tratado Albertiano, ou seja, o conceito de *'historia'* de acordo com a designação que atribui ao processo de composição pictórica. Com efeito, e à semelhança do sentido que o estudo de Criminisi *et al.*, sugere, i.e., a presença de uma metodologia de composição de cariz estritamente óptico cujo objectivo seria o de traçar a circunscrição da composição, Alberti, através da prescrição do uso do *Velo*, parece remeter para uma outra solução, mas de contornos similares:

> So attention should be devoted to circumscription; and to do this well, I believe nothing more convenient can be found than **the veil**, which among my friends I call the intersection, and whose usage **I was the first to discover**. It is like this: a veil loosely woven of fine thread, dyed whatever colour you please, divided up by thicker threads into as many parallel square sections as you like, and stretched on a frame. I set this up between the eye and the object to be represented, so that the visual pyramid passes through the loose weave of the veil. This intersection of the veil has many advantages, first of all because it always represents the same surfaces unchanged, for once you have fixed the position of the outlines, you can immediately find the apex of the pyramid you started with, which is extremely difficult to do without the intersection. **You know how impossible it is to paint something which does not continually present the same aspect** (…) You also know that, if the distance and the position of the centric ray are changed, the thing seen appears to be altered. So the veil will give you the not inconsiderable advantage I have indicated, namely that the object seen will always keep the same appearance (Alberti L. B., 2004, p. 65-66, grifo nosso).

Para Alberti, a composição constitui o procedimento seminal na pintura, através do qual todas as partes são compostas no conjunto de uma imagem. À primeira vista, parece

[337] *Vide* página 313.

redundante, mas o autor extrapola o tradicional e atávico método de execução da *Sinopia* de acordo com modelos iconográficos predefinidos. Na sua óptica, a composição possibilita assim ao artista a concretização da quinta-essência da narrativa espaciotemporal, precisamente através do seu conceito de *historia*: *"The great work of the painter is the 'historia'; parts of the 'historia' are the bodies, part of the body is the member, and part of the member is a surface"* (Alberti L. B., 2004, pp. 67-68). Esta espécie de *Mise en abyme*, em que a macroestrutura imagética da obra tem correspondência directa com as mais ínfimas particularidades dos detalhes, parece remeter precisamente para a já referida dimensão filosófica inteiramente setentrional, ou seja, fundada sob os auspícios da doutrina nominalista. Esta constatação, conduz a três conclusões axiomáticas: 1) a problemática associada à reprodução de objectos tridimensionais encontra-se claramente enunciada como um óbice generalizado da prática da pintura; 2) esse mesmo óbice, terá sido solucionado primeiramente nas oficinas setentrionais, onde surgem objectos tridimensionais correctamente representados; 3) o enunciado precoce de Alberti, integrado numa sistematização perspéctica das representações, não retira à Flandres o primado da solução – solução essa que se crê associada à utilização de instrumentação óptica, nomeadamente ao uso de espelhos e de vidros. Esta capacidade de mimetização mecânica da realidade, afigura-se, na perspectiva de Alberti, como nuclear face a todo o sequente processo de edificação da imagem. Da correcta fixação dos contornos das superficies, designados por «perfil», dependeria o trabalho de renderização póstero - processo facilitado pelo uso do *velo* ou sistemas similares: *"A further advantage is that the position of the outlines and the boundaries of the surfaces can easily be established accurately on the painting panel (…) since you can see any object that is round and in relief, represented on the surface of the veil. From all of which we may appreciate by reflection and experience how useful the veil is for painting easily and correctly"* (Alberti L. B., 2004, pp. 66, 67). Alberti manifesta alguma crítica em torno do uso desse tipo de instrumentação sob o pretexto de diminuir as capacidades intrínsecas dos artistas. No entanto, a sua justificação permite intuir uma nova dimensão conceptual de artista, resgatado pela ciência da arte aos rigores de um «trabalho infinito»: *"I will not listen to those who say it is no good for a painter to get into the habit of using these things, because, though they offer him the greatest help in painting, they make the artist unable to do anything by himself without them* (…) *I do not understand how anyone could ever even moderately achieve this without the help of the veil*" (Alberti L. B., 2004, p. 67). Alberti chega inclusive a recomendar o uso de um *velo*

conceptual e imaginário, ou seja, a sobreposição à realidade de uma grelha mental, cuja aferição permita o registo da natureza da forma mais fiel possível. Um dos aspectos mais extraordinários desta sugestão, prende-se, no entanto, com os limites óbvios da sua aplicação. Com efeito, Alberti entende que o *Velo* permite apenas o registo da *circunscrição* de elementos de dimensão relativamente reduzida: "*As circumscription is the procedure in painting whereby the outlines of the surfaces are drawn, and as some surfaces are small, as in living creatures, while others are very large, as in buildings and giant statues, the percepts we have given so far may suffice for drawing the small surfaces, for we have shown that they can be measured with the veil.* ***For the larger surfaces a new method must be found****"* (Alberti L. B., 2004, p. 68, grifo nosso). O novo método de registo que Alberti reclama, de resto amplamente documentado - consiste na utilização da *camera obscura* - dispositivo que permite a fixação de projecções imagéticas de natureza e dimensão diversa, e cuja póstera utilização se encontra descrita por Leonardo no seu *Trattato* nos seguintes termos:

> Digo que si una habitación tiene delante la fachada de un edificio o una plaza, o bien la campiña, iluminado por el sol y que si en el lado de la casa que el sol no ve abrimos un pequeño orificio circular, todos los cuerpos iluminados proyectarán sus imágenes a través de dicho orificio en el interior de la habitación y sobre la parede opuesta, que há de ser blanca. Allí aparecerán al punto cabeza abajo (…) Si tú recibes essas imágenes en un papel blanco situado dentro de la habitación y muy cerca del tal orificio, verás en el papel esos objetos com sus cabales formas y colores (…) **Se dichas imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol**, parecerán como pintadas en el papel, **que habrá de ser sutilísimo y visto del revés**. El orificio se abrirá en una placa de hierro muy delgada (Vinci, 1986, pp. 129-130, grifo nosso).

O discurso afigura-se claramente experimental e categórico nos detalhes e pormenores técnicos que revela. Expõe inclusive um pormenor que parece indiciar uma utilização dúplice, i.e., a distinção entre *camera obscura* interior e exterior. Essa hipótese, advém da forma como Leonardo diferencia a proveniência lumínica solar, cuja radiância permitiria o registo no reverso da folha [imagem não invertida] - em detrimento de uma iluminação artificial, logo mais fruste, que exigiria o registo no verso [imagem invertida]. Daniele Barbaro (1514-1570), no seu tratado *La pratica della perspettiva* de 1568, descreve já o uso comum da *camera obscura* em moldes inteiramente inovadores, ou seja, preconizando o uso de lentes como forma de aumentar o poder de foco e nitidez da imagem obtida, e deste modo traçar aquilo que Alberti designava por *circunscrição*:

> Ma per hora io toccherò una bellisima isperienza d'intorno alla perspettiva. Se vuoi vedere come la natura pone le cose digradate ne solamente quanto ai **contorni del tutto** (…) delle parti, ma quanto i colori, le ombre, le simiglianze, farai uno bucco nello scuro d'una finestra della stanza di dove vuoi vedere, tanto grande quanto è il vetro d'unocchiale. **Et piglia un'occhiale da vecchio, cioè che habbia alquanto di corpo nel mezzo, non sai concavo, come gli occhiali da giovani, che hanno la vista curta**. Incassa questo vetro nel buco

> assaggiato. Serra poi tutte le finestre, le porte della stanza siche non vi sia luce alcuna, se non quella, che viene del vetro, piglia poi uno foglio di carta, et ponlo incontra il vetro tanto discosto, che tu veda minutamente sopra'l foglio tutto quello che è fuori di casa, il che si fà in una determinata distanza più distintamente (Barbaro, 1568, p. 192, grifo nosso).

A descrição, é por demais eloquente. Denota-se aqui claramente o carácter descritivo de uma experiência levada a cabo com o objectivo de representar sobretudo *le cose digradate*, ou seja, as célebres degradações perspécticas que Piero havia teorizado mas que eram consideradas pela grande maioria dos artistas como o principal busílis da questão. O uso preconizado de um *occhialle da vecchio*, ou seja, umas lentes com algum corpo central que não fossem concavas, como as que os jovens de vista curta à época utilizariam, revelam um dispositivo aparentemente já testado e aperfeiçoado, díspare da mera experiência que Leonardo descreve. Uma vez encaixada a lente no orifício da *camera obscura*, o mundo recriado no extremo oposto surge com uma nitidez absoluta, sugerindo Barbaro que, mantendo-se o papel imóvel, se faça o registo de todas as perspectivas nele projectadas, sombreando-as e colorindo-as de acordo com a natureza:

> Qui vi vederai le forme nella carta come sono, le digradationi, i colori, le ombre, i movimenti, le nubi, il tremolar delle acque, il volare degli ucelli, tutto quello, che si può vedere (…) Vedendo adunque nella carta i lineamenti delle cose, tu poi com uno penello segnare sopra la carta tutta la perspettiva, che apparerà in quella, ombreggiarla, colorirla teneramente secondo, che la natura ti mostreà, tenendo ferma la carta, sin che haver fornito il disegno. Com l'aiuto del Sole, si può trapportare una cosa di una grandezza in un'altra com quella proportione, che l'huomo vuole (…) (Barbaro, 1568, pp. 192-193).

A principal vantagem desta solução é permitir o registo meticuloso, não apenas da circunscrição dos elementos perspécticos da composição, mas também das sombras, das luzes e das cores correctamente integradas no plano. Barbaro chega a incluir, inclusive, todo um elenco temático que extrapola claramente o simples registo das degradações. Aos movimentos das coisas que descreve, tais como: nuvens; o frémito das águas; e o voo dos pássaros – dever-se-á incluir também, as personagens devidamente posicionadas no espaço pictórico do âmbito da *historia* a recriar. A descrição metódica de um método compositivo derivado da projecção óptica, e que pelo menos em 1568 seria já amplamente conhecido em toda a Europa, obriga a algumas reflexões em torno da sua origem e amplitude cronológica, debate que se mantém inquinado pelas perspectivas românticas do artista autosuficiente e genial que ainda hoje preenche inteiramente o imaginário da historiografia da arte.

5.5. Excurso: Correntes Cruzadas

> In the thirteenth century, then, Italian and Gothic art were comparable to the two brothers in the fairy tale, one of whom had a magic spyglass, whereas the other had a magic rifle: the former could locate the dragon but had nothing to shoot him with; the latter could Kill him but did not know where he was (Panofsky, 1971a, p. 18).

O encontro entre as duas dimensões epistémicas analisadas, i.e., a óptica pictórica flamenga e a *perspectiva artificialis* italiana, obriga a uma reflexão em torno das rotas de migração do conhecimento, em voga na Europa dos séculos XV e XVI. Obriga igualmente à inferência de que nesse período, a viagem das ideias, das novidades, da ciência, da tecnologia e das formas, constituiria um fenómeno dinâmico e de extrema relevância. Na recente obra *Art of the Northern Renaissance: Courts, Commerce and Devotion*, Stephanie Porras oferece um precioso retrato do modo como as principais rotas comerciais e de peregrinação, terão constituído uma impressiva rede cujo impacto não será difícil de determinar (Porras, 2018, p. 7) [**Fig. 276**]. Também o mapa com que Morimichi Watanabe ilustra as viagens que Nicolau de Cusa terá efectuado ao longo da sua profícua vivência, ilustra o modo como os homens da ciência e do humanismo, unificaram a Europa do Norte e do Sul num amplexo expressivo e dinâmico [**Fig. 275**]. Em face desta complexa rede de transmissão que ao longo do século XV terá sido responsável pela concepção, desenvolvimento e difusão da *Scientia Pictórica*, existem claramente dois períodos distintos que importa descriminar: uma primeira fase de difusão Norte/Sul, decorrente desde a década de trinta até à década de setenta do *Quattrocento*; e uma segunda fase de difusão Este/Oeste, decorrente da década de setenta do século XV até à década de trinta do *Cinquecento*. A primeira ficou circunscrita aos contactos entre filósofos e artistas do Norte da Europa [particularmente da Flandres mas também da Alemanha e de França], e artistas e teóricos italianos [particularmente de Veneza, Nápoles e Florença]. Já a segunda, caracterizou-se por uma ampla difusão dos novos *praxiemas* pelas escolas periféricas, tendo como resultado a afirmação definitiva e pan-disciplinar do cânone da pintura cientificada europeia. Os Alpes terão assim demarcado numa primeira fase e até meados do século XV, uma fronteira natural que separou durante um breve período essas duas competências distintas, mas complementares entre si: uma absoluta *mimésis* óptica do mundo com a capacidade de introduzir o observador num espaço continuo, veraz e coerente. De um lado e do outro desta fronteira natural, e antes da conjugação das duas valências numa disciplina comum e integral, as incongruências

seriam amplamente visíveis. Se por um lado abundavam evidentes paradoxos espaciais na pintura flamenga; por outro, eram evidentes as dificuldades em representar um mundo multi-textural e lumínico por parte da escola italiana. Aparentemente, e antes da unificação destas duas competências, as duas escolas pareciam de certo modo cindidas por uma complementaridade inevitável. Na obra *Early Netherlandish Painting - Its origins and Character* publicada em 1971, Erwin Panofsky caracteriza de forma curiosa esta precisa divisão de competências entre a Flandres e Itália. Para tal, recorre a um conhecido conto de fadas sobre dois irmãos que possuem separadamente uma luneta e uma espingarda mágicas. Um consegue ver o dragão, mas não o pode matar, o outro, consegue matá-lo, mas não o pode ver (Panofsky, 1971a, p. 18). Seria difícil encontrar outra analogia que de forma tão clara ilustrasse cabalmente a divisão de competências que tanto as oficinas setentrionais como as meridionais partilharam entre si. De facto, se a luneta mágica representa o inefável óptico que a pintura Flamenga alcançou na representação mimética do mundo, a espingarda mágica manifesta a progressão para o infinito que o *Quantum Continuum* Albertiano veio constituir. Caberá a cidades como Veneza, promover o contacto e o sincretismo entre esses dois objectos conceptuais, formalizando uma nova realidade íntegra e unívoca. Por conseguinte, analisar-se-á os períodos em que se terá processado este diálogo transfronteiriço, e quais os padrões que antecederam a fusão da *práxis* em voga nas duas escolas concorrentes. Torna-se assim evidente que o diálogo invocado não se constituiu exclusivamente a partir do século XV, não teve início unicamente na troca epistemológica já elencada, nem decorreu num único sentido. Poder-se-á inclusive configurar três fases distintas em que decorrerão estas movimentações técnico-estilísticas, e várias alternâncias geográficas na sua difusão e recepção. Segundo Panofsky, a primeira, de sul para norte, decorreu aquando da migração da Cúria Romana para Avinhão, período em que a pintura de Giotto originou diversos fenómenos de emulação pouco relevantes, mas ainda assim visíveis em diversos modelos iconográficos e esquemas de composição, sobretudo no Sul da Alemanha e na Catalunha (Panofsky, 1981, p. 213). Este primeiro movimento terá sido fundamental para a percepção de que uma *mimésis* absoluta da natureza encontrava-se entre os mais elevados desígnios a que a arte poderia aspirar. Ademais, os futuros encómios com que Fazio caracterizará a pintura de Jan Van Eyck, apesar de díspares na sua natureza, já se encontram patentes nos amplos elogios ao naturalismo radical que Giotto evidenciava. Intuiu-se claramente, que após o largo interregno que terá decorrido entre *I Primi Lumi* e a *Seconda Età*, as diversas Repúblicas italianas aguardassem avidamente por uma pintura

capaz de rivalizar visualmente com a própria natureza. Será, portanto, neste contexto, que a segunda fase de contacto mais significativa e perene irá decorrer já em pleno século XV, aquando do estreitar de relações entre o Norte e o Sul da Europa. Este contacto, dir-se-ia, subliminar, nascerá do âmago daquele que é considerado o primeiro movimento estético massificado pós-antiguidade clássica, o comummente referido estilo "*Internacional de 1400*". Segundo Panofsky, será precisamente no epílogo do século XIV, num esforço de harmonização de diversas correntes estéticas em voga tanto na arquitectura, como na escultura e na pintura, que sob a tutela da aristocracia francesa, artistas oriundos sobretudo dos Países Baixos e da Renânia, mas concertados com as escolas italianas, irão desenvolver esse estilo transnacional e Pan-Europeu (Panofsky, 1981, p. 219). De facto, durante as primeiras décadas do século XV, a prevalência do gosto setentrional, e o deslumbramento com os efeitos miméticos e prodigiosos da pintura Flamenga, irá estreitar e aquecer as frígidas relações entre o Norte e o Sul da Europa. Recorde-se o episódio que Giorgio Vasari conta, aquando do envio por parte de alguns Florentinos com interesses comerciais na Flandres de um painel de Jan Van Eyck ao Rei Afonso I de Nápoles, painel esse extremamente valorizado "*both for the beauty of its figures and for the new invention of its colouring*", e que terá motivado a afluência de todos os pintores do reino à corte para o observarem e sobretudo, celebrarem (Vasari, 2008, pp. 187-188). De notar também, que o autor ilustra aqui mais um momento de profunda simbiose e conversão das tradicionais epistemologias visuais. Com efeito, o poder transformador que essa obra terá exercido no olhar dos admiradores, configurou-se verdadeiramente como instituinte de um renovado paradigma visual, tendo o seu poder de sedução perenizado. A partir deste momento, e apesar de incorrer numa hipotética apocrifia, de resto, apanágio de grande parte da obra Vasariana, o certo é que ilustra um fenómeno historicamente enquadrado por Panofsky[338]. Importa, pois, salientar que este diálogo não se constituirá exclusivamente através do comércio de obras de arte, mas fundamentalmente mediante a ligação concreta de artistas, que viajando em permanência entre o Norte da Europa e as Repúblicas italianas, terão assim contribuído para uma harmonização e uniformização técnica, assim como, para uma difusão de estilemas. No seguimento da lógica proposta, os nomes já invocados como Jan Van Eyck, Antonello da

[338] "Italian princes, merchants and cardinals commissioned and collected Flemish pictures, invited Flemish painters to Italy, and occasionally sent their Italian protégés to the Netherlands for instruction. Italian writers lavished praise upon the Flemings and some Italian painters were eager to fuse their buona maniera antica with what was most admired in the maniera Fiamminga" (Panofsky, 1971a, p. 1).

Messina, Dieric Bouts ou Albrecht Dürer, tornar-se-ão incontornáveis nesta troca dialectal que conduzirá a pintura europeia a um claro domínio visual e a uma sublime emulação mimética da natureza. Todavia, muitos outros nomes poderão ser convocados nesta permuta epistemológica em curso: em 1456, Bartolomeu Fazio descreve a estada que Rogier van der Weyden terá efectuado em Ferrara, aquando da sua viagem a Roma em 1450; semelhantes viagens serão atribuídas, para além do próprio Jan Van Eyck, a Petrus Christus (1410/20-1473), a Hans Burgkmair (1473-1531), a Daniel Hopfer (1470-1536), a Joachim Patinir (1480-1524), a Herri met de Bles (1510-1555/60), entre muitos outros (Aikema & Brown, 1999d, pp. 22-24). Em sentido contrário, são clássicos os exemplos, não apenas do já referido, mas indeterminado caso de Antonello da Messina, mas sobretudo, do celebrado Ticiano Vecellio (ca. 1485/90-1576), que não se limitando a trabalhar na corte de Habsburgo, terá empregado inclusive inúmeros artistas Alemães e Flamengos na sua oficina de Veneza. Mesmo num âmbito cronológico mais diverso, muitos serão aqueles que, oriundos do norte, se estabelecerão no Véneto por conta própria, caso de Paolo Fiammingo (1540-1596) e Lodewijck Toeput (1550- ca. 1603-1605), que após um período de formação nas oficinas de Tintoretto (1518-1594) e de Paolo Veronese (1528-1588), acabarão por se estabelecer por conta própria na Sereníssima República, assumindo claramente o estatuto de *Pittori Veneziani* (Aikema & Brown, 1999d, p. 25). Esta constatação, permite conjugar uma realidade diversa daquela que uma história da arte herdeira dos fundamentos oitocentistas sempre alimentou, i.e., a ideia de uma supremacia, independência e sobretudo, de um isolamento e impermeabilidade da escola italiana face às suas congéneres setentrionais. Com efeito, será através de Veneza, mas também de Nápoles, que tanto o segundo como o terceiro momento de contacto entre as diversas componentes desirmanadas da *Scientia Pictórica* se estabelecerão. Observou-se como, à semelhança da passagem de Messina por Veneza, também Dürer por aí transitará em 1494 em busca do novo Graal que agora despontava a Sul - a ciência perspéctica. Não obstante, importa referir que esse diálogo já se havia estabelecido pelo menos quatro décadas antes, data da já mencionada *Anunciação* de Petrus Christus, e que manifesta claramente a introdução da perspectiva nas oficinas Flamengas em 1452, escassos dezassete anos após a publicação do *De Pictura* de Alberti. Tendo em conta que a primeira visita documentada de Antonello da Messina a Veneza, terá decorrido em 1474, poder-se-á deste modo enquadrar diversos momentos chave em que esta cidade irá manifestar uma especial relevância na viagem das ideias, tecnologias e conhecimentos, mas fundamentalmente na formalização conceptual da *Scientia*

Pictórica. Será precisamente este carácter indutor enquanto grande centro cosmopolita, genuína *Trading Zone* e núcleo de fomento e produção artística, de negócios e de poder politico, que enquadra Veneza como uma peça-chave na consumação e entendimento da *Scientia Pictórica*, não apenas enquanto revolução oficinal, mas sobretudo científica. Com efeito, quando no decurso da segunda metade do século XV a imprensa se desenvolve, serão precisamente os editores Venezianos a deter o monopólio internacional da produção e exportação de livros para os mercados do Norte da Europa, posição só igualada pela Flandres no decorrer do século XVI, quando editores como Christophe Plantin (1520-1589) assumirão paralelo destaque no mercado internacional (Stabel, 1999, p. 40). Esta prevalência do mercado livreiro em Veneza será crucial para a atracção e fomento de tratadística vária, mas fundamentalmente, para a difusão de livros científicos cujo conteúdo será central para a difusão das premissas técnicas da *Scientia Pictórica*. Este carácter único da *Serenissima Repubblica di Venezia* enquanto ponto de encontro entre Norte, Sul, Oriente e Ocidente, veiculará polaridades que sempre se mantiveram distintas nas suas idiossincrasias e particularidades estéticas, ali conciliadas - usando a feliz expressão de Bernard Aikema e Beverly Brown - enquanto "correntes cruzadas" (Aikema & Brown, 1999b, p. 19). Apesar do evidente papel central que cidades como Veneza terão desempenhado na transmissão e recepção de ideias, a sua relevância nem sempre se afirmaria perante a centralidade conceptual do livro enquanto indutor móvel de conhecimento. De facto, torna-se evidente que Burckhardt, através da combinação multidisciplinar que induziu ao seu estudo, edificou um fecundo e transversal plano fundeiro, sobre o qual foram sobrepostos todos os futuros axiomas historiográficos, e cuja omnipresença modelou definitivamente uma determinada percepção da idade moderna. De resto, em concordância com uma historiografia edificante, importa afirmar fundamentalmente tudo aquilo que não sobreveio do designado ensaio, ou seja, todos os aspectos que Burckhardt ignorou ou não considerou relevantes na sua caracterização deste complexo período histórico. Torna-se evidente, que o que sobreveio da sua visão muito particular foram dois aspectos em si contraditórios e paradoxais: por um lado uma oclusão absoluta da revolução protocientífica que eclodiu em meados do *Quattrocento* e que marca por essa via a ascensão da tríade artística, pintura, escultura e arquitectura, a uma nova esfera de cariz gradualmente liberal; por outro, uma desmesurada crença no poder indutor que as crescentes edições livreiras impuseram a uma difusa e impressiva dimensão popular, leia-se, mundo mesteiral, que de resto Burckhardt considerou um inefável traço atávico e medievo (Kent, 1977, Verdon 1990, *apud* Kekewich, 2000, p. 9).

Com efeito, a lisura com que o autor se refere a um indistinto 'povo', de sabedora e infindável apetência para os 'clássicos' emergentes, é de resto constrangedora: *"(...) A aparição de numerosas edições impressas dos autores clássicos, manuais e obras de consulta feitos com cuidado, emancipou o povo e dispensou-o de recorrer continuamente aos humanistas"* (Burckhardt, 1973, p. 208). Esta ilusória convicção de Burckhardt numa emancipação cultural livresca das classes mecânicas, em oposição a um complexo processo de aprendizagem directo e presencial, poderá justificar, de facto, a actual tendência historiográfica em conferir uma exacerbada funcionalidade operativa à tratadística. De facto, ao elencar os três possíveis eixos normativos da circulação de conhecimento do período alvo: um vertical, consubstanciado num cosmopolitismo humanista e interuniversitário; um diagonal, conducente, tradutor e atenuador da ciência produzida na universidade em saber artesanal; um horizontal de cariz indutor intra-oficinal, ou seja, divulgador dos diversos praxiemas entre pares – compreende-se claramente a singeleza da dedução Burckhardtiana. Por outro lado, ao sobrecarregar integralmente a filologia enquanto *locus* gerador de uma profunda transformação sociocultural, incorre na afirmação clara de uma superioridade do *Trivium* em detrimento do *Quadrivium*. Com efeito, raras vezes Burckhardt fala em matemática[339], muito menos no saudável imperativo que a mesma exerceu sobre quase todos os ofícios mecânicos, incluindo claro está, todas as actividades artísticas sem excepção. Ernst Gombrich reflecte de forma inconclusiva a este respeito, quando se questiona sobre o grau de proeminência destas duas polaridades na história da cultura e a sua intrínseca capacidade geradora de conhecimento; se o *Quadrivium* fundado sobre as matemáticas, se o *Trivium* fundado sobre a linguagem, imperativo seminal, nominativo e identitário, *"(...) language alone made human beings truly human"* (Gombrich E. H., 1994, p. 13). A sua inconclusividade parece acertada; não serve nenhum propósito de coeva utilidade efectuar o julgamento póstero sobre a maior ou menor proeminência dos dois ramos na história da cultura, das ideias e da ciência, mas a oscilação pendente entre ambas inicia-se precisamente na idade moderna, e a lenta afirmação do *Quadrivium* sobre o *Trivium*, far-se-á paulatinamente até ao actual estado de lenta erosão e descrédito que as ciências sociais hoje enfrentam quando comparado o seu grau de relevância económica face às suas congéneres ditas

[339] Na realidade fala duas vezes, uma sobre a proeminência italiana nas matemáticas e ciências naturais face aos povos da Europa, e outra sobre Alberti e a dedicação deste à física e matemática aos 24 anos após os primeiros sintomas de perda de memória (Burckhardt, 1973, pp. 113, 224).

exactas[340]. Burckhardt é vago no que toca ao 'despertar' das ciências neste seu idílico 'Renascimento'. Apesar de tudo, nas escassas referências que efectua, fá-las depender inteiramente desse imenso lastro génico, *fons et origo* de toda a manifestação cultural sucedânea – o renascer da cultura clássica. Esta visão demasiado benévola e crédula para com a relevância dos autores clássicos no *pneuma* do '*Renascimento Italiano*', exceptuando todas as já elencadas lacunas e omissões, constitui em conformidade com a óptica já formulada por Klein, um ciclópico e fecundo ponto de partida na história da cultura. Mas de facto, como passar ao lado da evidente perpetuidade modelar que se inscreve nos estudos de história da arte contemporâneos, remetendo para categorias ultra-secundárias, aspectos seminais para a interpretação de uma obra, tais como o ambiente tecnológico e científico na base da sua manufactura? Conforme se verá adiante, a matriz inscrita na escola Warburghiana será disso exemplo. Perpetuadora do modelo exordial de Burckhardt, encerrar-se-á igualmente em fórmulas derivativas exclusivamente do *Trivium*, ou seja, da linguagem, reduzindo a amplitude do enfoque e a sua póstera virtude e legibilidade. Dever-se-á, portanto, que transpor obrigatoriamente essas barreiras conceptuais prévias para alcançar um ponto de leitura muito mais condicente com uma verdade histórica. De facto, não chega invocar o papel preponderante da viagem e dos viageiros ao longo do *Quattrocento*, para compreender a fecunda troca de conhecimento operada; também não chega invocar o papel centralizador e de permuta que cidades como Veneza representaram neste campo; muito menos, sobrevalorizar o papel da tratadística e da imprensa na divulgação massiva de conhecimento; e tão pouco a ascensão estatutária de artífices e artistas, ou o nivelamento social de eruditos e cortesãos - para compreender o fenómeno em toda a sua plenitude. Todas estas valências, quando associadas a um propósito comum, ou seja, a criação, desenvolvimento e difusão de redes de conhecimento, terão estabelecido um enxame de conexões que deram origem ao aparecimento das tão renomadas *Trading Zones.*

[340] Na realidade, como não interpretar este facto como uma questão retórica, vocabular e semântica, uma vez mais dependente do longo esteio do *Trivium*. Importaria aqui, caso houvesse relevância factual para a presente tese, definir o grau conceptual de 'exactidão' e o conceito de verdade em ciência. *Vide* conceito de verdade em ciência de Karl Popper.

5.5.1. Das *Trading Zones* à ciência moderna

Apesar de profusamente mencionadas no decorrer da presente tese, tarda uma definição formal das *Trading Zones* na óptica da sua proponente, a historiadora Pamela O. Long. Long deriva o conceito de *Trading Zone* dos estudos antropológicos que Peter Galison realizou em torno das relações entre físicos e engenheiros, que no século XX uniram esforços com vista ao desenvolvimento de detectores de partículas e radares, sem, no entanto, alterarem as suas orientações teóricas e práticas seminais (Long P. O., 2011, p. 94; Collins, Evans, & Gorman, 2007, p. 657). Pamela Long abduzirá o conceito, transferindo-o para problemáticas inerentes, da arquitectura à engenharia, da astronomia à navegação, da matemática à pintura e escultura, no decorrer dos séculos XV e XVI. As *Trading Zones*, enquanto pontos de contacto e colaboração, constituem desta forma locais onde o mundo dos artesãos e dos humanistas encontram amplas plataformas de intercâmbio recíproco de conhecimento e experiência. A autora distingue estas zonas sincréticas entre eruditos e artesãos das tradicionais relações de mecenato, desde logo pela ausência clara de trocas recíprocas de serviços e valores ou quaisquer outras relações que pressuponham uma relação de poder ou subalternização. Na sua óptica, as *Trading Zones*, consistem em "arenas" onde os eruditos ensinam os artesãos e os artesãos ensinam os eruditos em absoluta paridade. O conhecimento envolvido constitui assim o "valor" intrínseco reconhecido por ambas as partes, cujo teor poderá ser transmitido oralmente ou através da escrita de manuais e/ou tratados (Long P. O., 2011, p. 95). Na determinação de uma genuína "Trading Zone" existem diversos critérios que segundo Long, se tornam indispensáveis: desde logo uma clara transformação do tradicional modelo nas relações entre Patrono/Cliente ou das usuais transacções estabelecidas em torno de compensações financeiras. De resto, a definição que a autora estabelece em torno do conceito, não deixa margem para dúvidas no que concerne à equidade estatutária das trocas efectuadas: "*Early modern Trading zones consisted of arenas in which the learned taught the skilled, and the skilled taught the learned, and in which the knowledge involved in each arena was valued by both kinds of 'traders'*" (Long P. O., 2011, p. 95). Por consequência, todas as trocas epistemológicas ocorridas nestes espaços de transferência, decorrerão de uma genuína e virtuosa vontade de partilha, de um desejo legitimo de estabelecer canais entre artífices "mecânicos" e eruditos e académicos, que adquirem na junção das distintas competências formais que dominam, novas formas de conhecimento e domínio da natureza. Desta partilha emergem novas categorias que se tornam hoje visíveis aos olhos

dos historiadores, quebrando de vez com a clássica distinção e separação entre trabalhadores ditos "mecânicos" e eruditos de diversas áreas de intervenção, originando novas fórmulas semânticas e derivativas como "Artesãos eruditos" ou "praticantes" das novas ciências emergentes. Esta nova atitude encontra-se ilustrada no frontispício da obra *La Nova Scientia* que Niccolò Tartaglia (1499-1557) publicaria em 1537 [**Fig. 296**], e onde se encontra representado o *Reino das Ciências Matemáticas*. Euclides abre a porta para o átrio do castelo do conhecimento, onde um morteiro e um canhão são disparados de forma a ilustrar a trajectória dos projécteis. No átrio principal encontram-se identificadas, para além do próprio Tartaglia, diversas ciências de base matemática, entre as quais se encontra a astronomia, a geometria, a música, a aritmética e a perspectiva. A entrada para o reduto interno da Filosofia, onde só se entra mediante um profundo conhecimento de matemática e de geometria, encontra-se ladeada por Platão e Aristóteles (Kemp, 1990, p. 92; Long P. , 2001, pp. 195-198; Long P. O., 2011, pp. 106-107; Rossi R. , 2017, p. 8). Todo este enquadramento ilustra na perfeição, tanto a proeminência como a cumplicidade que as diversas disciplinas matemáticas haveriam de alcançar na idade moderna, e que Valleriani caracteriza da seguinte forma, "*Painting, cartography and ballistic do not strike us as cutting-edge sciences, but once they were*" (Valleriani *apud* Rossi R. , 2017, p. 3). Esta emersão mútua em campos até aí antagónicos e impérvios, originará, na óptica de Pamela Long, a uma genuína sublimação social: *"Within such trading zones, the people 'trading' tended to become more like one another and to lose the distinguishing characteristics deriving from their particular backgrounds"* (Long P. O., 2011, p. 95). Segundo a autora, o número destas zonas de contacto e atrito terá aumentado drasticamente ao longo do século XV, alcançado um carácter transversal e incontornável durante todo o século XVI, estendendo-se a múltiplas áreas de actividade: cortes e paços reais; oficinas de impressão; construtores de instrumentos científicos; arsenais; minas, etc. Estes locais constituirão assim o genuíno cadinho onde *Fabrica* e *Ratiocinatio*, no sentido Vitruviano do termo, encontrará eco no cruzamento entre humanistas, autores, artistas, editores, impressores, gravadores, matemáticos e artesãos ou operadores mecânicos das mais variadas origens (Long P. O., 2011, p. 96). Este conceito poderá estender-se e/ou complementar a concepção que Alexander Marr estabelece das "comunidades matemáticas" dos séculos XV, XVI e XVII. Estas constituíam redes de contacto onde os mais variados contributos eram unificados no propósito comum da sua prática e do seu uso, fomentando o encontro de praticantes oriundos das mais diversas áreas, fossem elas científicas ou artísticas (Marr, 2011, pp.

10-11). Terão sido estas estruturas heterogéneas e de natureza indistinta, a base formal responsável pela conceptualização da ciência moderna, oriunda de uma rede multidisciplinar e de natureza social diversa. De facto, a origem da tão propalada «Revolução Científica», quando entendida nos meandros destas micro-revoluções locais, operadas em singelas oficinas através das mãos de modestos artesãos coadjuvados por curiosos e humildes eruditos, parece revestir-se de um significado inteiramente distinto. Para compreender os efeitos que esta mutação conceptual terá operado nas dinâmicas estruturais da *Scientia* medieva, importa analisar em profundidade as suas origens, e sobretudo, os dogmas de que se revestia.

O termo *Scientia* deriva do latim, significando literalmente "conhecimento", constituindo um conceito cuja evolução discriminativa importa analisar. Seguindo a perspectiva critica de Butterfield ou de Wittgenstein, para quem "verdade" ou "conhecimento" não passam de uma concepção pessoal de cada um no seu momento histórico, a análise contemporânea de "ciências" medievais como a astrologia e a teologia, afiguram-se, de facto, complexas (Wootton, 2015, p. 23). Integradas no complexo curricular escolástico, a divisão das sete artes liberais incorporava, de facto, um sistema binário de significação, constituído por uma arte ou habilidade prática e por um sistema teórico. Esta divisão florescerá na idade média, graças à transmissão empreendida por Cassiodoro (Século VI) e Alcuíno (Século VIII), e cuja divisão em dois ramos distintos e incomunicantes obterá uma perenidade efectiva (Le Goff, 2014, p. 106; Long P. O., 2011, p. 127). Cada uma destas artes seria originalmente apelidada simultaneamente como arte [habilidade prática] e como ciência [sistema teórico], i.e., a astronomia por exemplo, constituía um sistema teórico tendo a astrologia como práxis efectiva. Estas ciências constituíram a base formativa para os futuros estudos em filosofia e teologia, apelidados como ciências, mas que na realidade consubstanciavam sistemas teóricos que dispensavam qualquer componente prática (Wootton, 2015, p. 23). Para além do mais, estas ciências encontravam-se integradas num sistema hierárquico evidente: os teólogos assumiam o direito de ordenar aos filósofos que demonstrassem a imortalidade da alma, e os filósofos o direito de ordenar aos matemáticos que provassem que todos os movimentos do céu eram circulares, pois apenas estes aparentavam a uniformidade e permanência divina. Arturo Garcia alerta para a existência de um mundo cognitivo cuja dependência se focalizara prioritariamente no *lido*, e onde o *visto* era totalmente secundarizado. Como tal, invoca C. S. Lewis pelo facto de o autor realçar

fundamentalmente esta supremacia da cultura literária sobre as renovadas fórmulas de experienciação visual do mundo:

> Cuando decimos que la Edad Media es la época de la autoridad, solemos referirnos a la autoridad de la Iglesia. Pero fue la época no sólo de la autoridad de esta última, sino también de las autoridades...todo escritor, a poco que pueda, se basa en un escritor antiguo, sigue a un auctor preferentemente latino...en nuestra sociedad, la mayoría del conocimiento depende, en última instancia, de la observación. Pero la Edad Media dependía predominantemente de los libros...los medievales eran librescos. En verdad, creían en los libros a pies juntillas. Les costaba mucho creer que algo que un antiguo auctour hubiese dicho fuese pura y simplemente falso (Garcia A. M., 2017, p. 4).

Esta estrutura hierárquica será definitivamente abalada no século XV, onde os primeiros sinais de uma revolução científica em curso encontram-se patentes na aparente "rebelião" dos matemáticos contra os filósofos, e destes contra os teólogos (Wootton, 2015, p. 24). Segundo David Wootton, um dos exemplos mais precoces desta rebelião encontra-se precisamente no tratado de pintura de Leonardo da Vinci, onde o mesmo defende de forma arrojada a supremacia e independência da matemática, da demonstração e da experiência:

> (…) nenhuma investigação humana pode ser denominada ciência sem antes passar por demonstrações matemáticas; e se tu me dizes que as ciências que têm o seu princípio e o seu fim na mente, participam na verdade, não o reconhecerei, negando-o por muitas razões; a primeira, porque em tais discursos da mente não se acede à experiência, sem a qual, nenhuma certeza se produz (Vinci, 1986, p. 32, tradução nossa).

Esta declaração de princípios assume especial notoriedade pelo facto de unificar dois polos até aí aparentemente desconexos: a arte enquanto *alter-ego* axial do seu autor; e as novas práticas conceptuais que a ciência do século XV e XVI levariam a cabo. Sem estas premissas iniciais nunca Galileu teria "construído" um telescópio; "observado" o céu nocturno até à exaustão; "registado" os movimentos celestiais com detalhe; e "desenhado" as representações visuais da lua. Observe-se a intensidade dos verbos empregues e a *technē* dominante; algo que à escolástica imperativa pareceria aberrante e contraproducente. De facto, esta nova concepção de *Scientia* atentava precisamente contra essa escolástica Aristotélica e peripatética que distinguia claramente entre *epistemē* [conhecimento teórico imutável]; *práxis* [conhecimento resultante de julgamento prévio] e *technē* [produção ou fabricação manual] (Long P. O., 2011, p. 127). A salutar convivência e troca de experiências entre humanistas, académicos, arquitectos, engenheiros, matemáticos, pintores etc., veio deste modo conferir um novo sentido à tradicional visão Aristotélica da Filosofia Natural enquanto actividade exclusivamente heurística, negando em absoluto às actividades ditas mecânicas ou às matemáticas úteis a capacidade de produzirem conhecimento (Wootton, 2015, p. 24).

A distância entre o modelo medievo - onde a teologia e a filosofia constituíam uma hierarquia natural e se manifestavam somente em termos conceptuais, sem qualquer intervenção ou *práxis* associada – e o complexo sistema desenvolvido nas *Trading zones*, de cujo cerne se constituirá a revolução cientifica, é, de facto, avassaladora. Se a esta distância o modelo emergente se torna tão visível e preponderante, qual a razão aparente para a sua absoluta oclusão das primeiras formulações históricas da chamada idade moderna? De facto, Burckhardt, no seu mural historicista dedicado ao "Renascimento Italiano" terá deixado deliberadamente em aberto qualquer referência à génese e desenvolvimento da ciência na idade moderna. Esta lacuna, justifica-se na óptica de Lucille Kekewich, pelo simples facto de Burckhardt reflectir na obra uma opinião generalizada à época e que se estendeu até pleno século XX, ou seja, a de que nada de meritório e significativo teria ocorrido nos campos da filosofia e da ciência antes da revolução científica do século XVII (Kekewich, 2000, p. 10). No mesmo sentido, Robert Klein dedica especial relevo à análise e constituição desta percepção demeritória da ciência dos séculos XV e XVI. Segundo o autor, a "descoberta do homem e do mundo" e a subsequente "emancipação do individuo", expressões de Michelet que Burckhardt tornará famosas, invocam precisamente as duas faces de um mesmo fenómeno, i.e., um entendimento sem explicação. A súbita profusão de "imagens" de um mundo em constante revelação, são na sua opinião, oriundas mais de curiosos, amadores, viajantes e observadores, do que de cientistas na actual dimensão do termo (Klein, 1970, pp. 213-214). Uma percepção em tudo semelhante à visão oitocentista que Burckhardt manifestou, irá pautar a visão dos primeiros historiadores das ciências como Lynn Thorndike e Georges Sarton. A sua percepção em torno do "*Renascimento Italiano*" afigura-se crítica, ou seja, a de que à medida que o humanismo triunfou, a pesquisa axiomática que na sua óptica alguma da escolástica evidenciava, recuou em toda a linha. Duas percepções terão sido responsáveis pela fundamentação desta proposta: em primeiro, e à semelhança do mesmo paradigma que ensombrou Burckhardt; a de que a matemática e a física teriam ainda que aguardar pelo século XVII e a lógica pelo distante século XX para se emanciparem; a segunda, a de que a ciência produzida nos séculos XV e XVI, à semelhança do arquétipo que Leonardo manifestamente representa, seria sobretudo visual e não numérica: "*Sa science était surtout visuelle; les lois qu'il cherchait n'étaient pas numériques, mais qualitatives - ce que Goethe appelait des Urphänomene, les archétypes du fonctionnement de la nature*" (Klein, 1970, pp. 213-214). Esta perspectiva tradicional começou a ser alvo de um renovado olhar, capaz de intuir os traços

seminais da "Revolução Científica" em descobertas cujo cerne obriga a actualizar a cronologia, percepção e fundamentalmente, o conceito de progresso científico. Na verdade, a dilatação das rígidas fronteiras cronológicas instituídas e estritamente circunscritas ao século XVII, dará lugar a uma posição crítica e antagónica. No seguimento desta lógica, historiadores como Herbert Butterfield (1900-1979) e Steven Chapin (1946) começarão lentamente a derrubar os tradicionais contrafortes historicistas, edificando no seu lugar, propostas ou dúvidas de relevante significado. Butterfield estabelecerá uma critica ao ponto de vista historicista, diametralmente oposta à que Thorndike e Sarton haviam estabelecido, ou seja, constatando uma sobrevalorização da revolução científica, capaz de ofuscar tudo "desde a ascensão do cristianismo" e reduzindo a "Renascença e a Reforma a meros episódios, meros deslocamentos internos, no seio do sistema da Cristandade medieval" (Weinberg, 2015, p. 167). Deste modo, propõe a instituição no lugar desta visão parcelar e autoritária, de um vasto período de maturação e consciência científica que se estende no seu entender, de 1300 a 1800, amplexo que na sua opinião, permite analisar tanto a origem como as consequências da revolução do século XVII (Wootton, 2015, p. 18). Chapin por seu turno, mais radical na proposta que formula, considera que "Nunca existiu tal coisa como a revolução científica", defendendo, à semelhança de Pierre Duhem, que as descobertas dos séculos XVI e XVII representaram uma continuidade natural do progresso científico da Idade Média (Weinberg, 2015, pp. 167-168; Wootton, 2015, p. 22). Outros autores encontram na presença continuada de padrões mentais medievos - nomeadamente no pensamento Platónico de Copérnico (1473-1543) e Kepler (1571-1630); na actividade astrológica de Galileu (1564-1642), ou no caso de Newton (1643-1727), que em pleno século XVIII seria ainda um afamado alquimista – traços de uma continuidade de práticas e crenças que renegam um absoluto movimento de ruptura (Weinberg, 2015, pp. 167-168). Sabe-se, no entanto, que inúmeras cisões tiveram lugar à luz da história, reconfigurando em definitivo a visão do universo e do sistema Teológico medievo. A aparente recepção destas tradições empíricas medievais em pleno século XVI e XVII, deve-se sobretudo a uma valorização e aceitação das práticas manuais e especulativas, a par do uso e da descoberta do valor das medidas exactas, da observação metódica, do uso de instrumentos, da valorização da experiência pessoal e da experimentação (Long P. O., 2011, p. 130). Steven Weinberg por seu turno, posiciona-se num intervalo preciso entre as visões antagónicas que tanto Butterfield como Chapin estabelecem do fenómeno, encontrando, porém, argumentos válidos em ambas as facções. Para Weinberg, enquanto

cientista contemporâneo, a ciência anterior ao século XVI manifesta-se em tudo distinta da contemporânea, encontrando-se plenamente impregnada de religião e filosofia e explicitamente distante de uma resolução matemática válida (Weinberg, 2015, p. 168). Qual será então a fronteira cronológica passível de enquadrar o advento da ciência moderna? Para David Wottoon, esta terá sido criada entre dois eventos marcantes: a visualização de uma nova estrela em 1572 por Tycho Brahe (1546-1601), e a publicação da obra *Opticks* de Newton em 1704. Até 1572, o autor admite a existência de sistemas de conhecimento apelidados de "Ciências", embora sem o carácter de previsibilidade e experimentação que a astronomia irá alcançar posteriormente (Wootton, 2015, p. 1). No entanto, tanto a constatação de Weinberg como a de Wootton, demonstram também uma clara incompreensão pela tessitura do fenómeno transitivo que as "Trading Zones" manifestamente representam na própria génese do moderno conceito de ciência. As dinâmicas de causa-efeito que, conforme observado, se encontram por detrás das novas cumplicidades, terão sido, de facto, as principais responsáveis pelo advento da modernidade na ciência. Com efeito, constata-se que sem as parcerias existentes entre os artífices responsáveis pela construção dos instrumentos de observação astronómica e os eruditos mentores que os promoveram, Tycho Brahe nunca teria alcançado o rigor necessário nas suas observações, dando origem consequentemente à formulação das leis de Kepler e ao póstero *mise en abyme* de descobertas cujos contornos são por demais conhecidos. Este fenómeno ilustra aquilo que Thomas Kuhn designa por multiplicação de revoluções, mas que se poderá igualmente caracterizar por micro-revoluções. Para Kuhn, as revoluções que se afiguram quase invisíveis, resultam de um imperativo não cumulativo de substituição de paradigmas, onde um mais antigo é substituído total ou parcialmente por um novo. Na sua óptica, as revoluções científicas começam por um imperativo progressivo, em que um determinado paradigma existente, deixa de responder adequadamente a um aspecto da natureza, para o qual tinha sido constituído (Kuhn T. S., 2009, pp. 133-134). Para Kuhn, um paradigma representa uma realização científica universalmente reconhecida, que no decorrer de um dado intervalo temporal, mostra-se capaz de fornecer problemas e "soluções-modelo" para uma comunidade de especialistas (Kuhn T. S., 2009, p. 13). Esta coerente proposição, revela-se capaz de integrar todos os fenómenos visuais transitivos elencados e que se encontram na base fundacional da *Scientia Pictórica* enquanto mudança de paradigma. Com efeito, a introdução da pintura Flamenga em Itália constitui-se deste modo, como uma renovada proposição paradigmática capaz de suplantar a anterior. Em sentido contrário, também a

implementação do novo paradigma perspéctico resultará na abolição absoluta dos anteriores códigos espaciais e imagéticos. Desta cadência interactiva resultará o sistema evolutivo responsável pela implementação da *Scientia Pictórica*. Este entendimento permite assim integrar esta micro-revolução na sua real dimensão epistemológica, ou seja, enquanto alteração de paradigma plenamente comprometida com a revolução científica em curso em pleno século XV e XVI. A consciência de um horizonte de eventos que o historiador estabelece tornar-se-á assim fulcral para uma percepção aferida dos fenómenos históricos enquanto singularidades associadas a um distinto intervalo espácio-temporal. Qualquer posição por mais acrítica que seja, dificilmente será capaz de romper com o desvio culminante da distância temporal do fenómeno observado, i.e., de compensar o desvio interpretativo com um sistema de coordenadas geográficas, cronológicas, culturais, económicas, sociais, científicas etc., aferidas em tempo real. Ou seja, a tendência observada em diversos desvios historicistas é a de preencher o vasto vazio de informação com concepções coetâneas e disformes face ao fenómeno original. A título de exemplo, David Wootton apresenta uma constatação retumbante: *"Thus in this respect the Scientific Revolution is not like the American or French revolutions as they happened; it is a construction of intellectuals looking back from the twentieth century*". A própria definição semântica de "Revolução Científica", assume no seu entender uma dimensão errada, partindo de um ponto de vista contaminado por estruturas conceptuais exógenas e pósteras ao fenómeno, "*The term is modelled on the term 'Industrial Revolution', wich was alredy commonplace towards the end of the nineteenth century (…) but which is also an after-the-fact construction*" (Wootton, 2015, pp. 17-18). Este Sistema de atribuição de sentido baseado em construções pós-factuais, será responsável precisamente pela construção de níveis de leitura e de parâmetros de análise baseados em fronteiras artificiais criadas à *posteriori*, subvertendo claramente uma leitura assertiva da realidade histórica. Deste modo, terminologias como: "Revolução"; "Medieval"; "Primitivos"; "Renascimento" ou quaisquer outras circunscrições tipológicas, cronológicas, sociais, culturais ou estilísticas, deformam o *continuum* histórico, balizando e criando guetos estruturais que, à semelhança de buracos negros, convergem e tragam toda e qualquer luz esclarecedora de uma verdade histórica. Tendo em conta toda a anterior argumentação, torna-se claro que as interacções entre arte e ciência, por um lado, e entre artesãos e humanistas, por outro, terão alcançado um lastro duradouro e de profunda complexidade, extrapolando largamente a tradicional periodização histórica. A cumplicidade existente entre distintos campos, tais como o

desenvolvimento da perspectiva linear, da óptica, da mensurabilidade, da topografia, do ensino generalizado da geometria Euclidiana, dos estudos anatómicos, do desenvolvimento da mecânica e da instrumentação auxiliar e da astronomia, formalizam um feixe pluridisciplinar, cujas consequências serão paradigmáticas para o advento da modernidade. Todas no seu conjunto irão conferir um carácter heurístico, cerebral e sobretudo tecnológico à arte, e, em última análise contribuir precisamente para uma alteração ontológica dos seus cultores, originando uma clara mutação do tópico fundacional da cultura Europeia medieval, de forte cariz literário, para um mundo onde a fruição, experienciação e representação visual, passam a assumir uma clara liderança nos mecanismos epistemológicos. Esta transferência resulta das grandes transformações sociais que decorreram no século XV, mediante a sobreposição sincrética entre uma cultura artesanal e operativa – logo visual, e uma cultura clássica, académica e conventual - logo literária. A transição paradigmática daí decorrente, será responsável pela conversão de artífices estatutariamente limitados a um papel de meros oficiais mecânicos, para um reposicionamento enquanto criadores teóricos. Este movimento encontra-se na génese conceptual do moderno *artista* e no advento de um mundo especificamente visual, onde o prévio *corpus* teórico é confirmado através da experiência e da observação. Esta não será, porém, uma transformação num único sentido, também os humanistas e académicos, até aí arredados da práxis e das lides mecânicas, irão iniciar um processo de contacto com as práticas manuais, tais como a astronomia, a topografia, a mensurabilidade, o desenho técnico ou a construção de instrumentos, dando origem a uma coabitação entre teoria e experimentação que se encontra igualmente na génese do *cientista*. Por conseguinte, o advento da cultura cientifica sobreveio precisamente pela profunda transformação operada nos tradicionais processos de aquisição e transmissão de conhecimentos, e pelo nascimento de uma cultura visual em detrimento de uma cultura escolástica exclusivamente edificada sobre um *corpus* literário clássico.

5.6. Sumário

O objectivo do capítulo supra centrou-se em torno do desenvolvimento da perspectiva e do seu subsequente impacto na *Scientia Pictórica* em seis domínios distintos: analisar a cronologia de implantação da *perspectiva artificialis* no espectro oficinal italiano e flamengo; determinar a influência das chamadas subculturas matemáticas na génese e no seu desenvolvimento; analisar a relevância operativa da tratadística dedicada e a sua aplicação prática no espaço oficinal; caracterizar o desenvolvimento e progressão do ensino oficinal de cariz cientificista entre as corporações, as escolas do ábaco e o ensino leccionado nas academias; analisar a génese conceptual dos dispositivos auxiliares de desenho e composição; determinar as relações entre o norte e o sul, a génese das *Trading Zones* e o seu papel na formação conceptual da ciência moderna. Através desta exposição procurou-se demonstrar que:

- Não obstante a formalização teórica da *perspectiva artificialis* se encontrar datada do ano de 1435, a implementação generalizada no espectro oficinal italiano, exceptuando os casos especiais de Donatello, Ghiberti e Masaccio, começará a evidenciar traços de uma integral assimilação a partir de finais da década de quarenta do século XV. Contrariamente à habitual versão historicista em torno de uma tardia recepção neerlandesa efectuada por Dieric Bouts no ano de 1464, constata-se que a *Anunciação* de Petrus Christus, pintada em 1452, evidencia já uma total assimilação do praxiema em questão, aspecto, que instala uma quase simultaneidade cronológica em ambas as escolas.

- A instauração da *perspectiva artificialis* resulta de uma matematização absoluta do espaço pictórico. A conjugação de dois mundos aparentemente inconciliáveis: a prática da pintura, por um lado; e a recepção e aplicação de conhecimentos geométrico-matemáticos, por outro, conduzirá ao desenvolvimento de novas formas de ensino multidisciplinares. O seu desenvolvimento derivará de conhecimentos provenientes de distintas e até aí impérvias áreas, tais como: matemática; geometria; mecânica; arquitectura; pintura; astronomia. O uso e ensino das *«matemáticas úteis»* estará assim na base do desenvolvimento e complexificação de diversos *misteres*, que farão do rigor matemático, da proporção e da geometria, uma plena afirmação de modernidade.

- O surgimento de novas disciplinas cientificantes acessórias à prática pictórica, como a matemática e a geometria, conduzirão à necessidade imperiosa de criar uma

tratadística vocacionada ao seu ensino e promoção, dedicada tanto aos patronos e mecenas, como aos operativos. Esta tratadística será responsável pela alavancagem teórica conducente a uma elevação estatutária, processo que irá emular as práticas em voga em sectores e actividades cuja notoriedade se pretendia igualar, i.e., as universidades. Porém, a base formal do ensino, apesar de profundamente teórica, continuará a ser ministrada através dos moldes habituais, não cabendo aos tratados, no que ao ensino diz respeito, qualquer intervenção nos processos formativos.

- A tradicional configuração multidisciplinar da *bottega* ou *stanza*, dedicada tanto à pintura, como à escultura, metalurgia e diversas outras áreas de intervenção, será ampliada através da inclusão de novas valências consentâneas com a necessidade de reflexão, estudo e ensino da *Scientia Pictórica*. Constata-se que na década de sessenta do *Quattrocento*, já existiam oficinas comprometidas com o ensino formal da perspectiva e demais disciplinas. A fusão entre as funções formativas das corporações, caso das escolas do ábaco e da corporação dos ourives, e este ensino oficinal, dará origem já em pleno século XVI à formação das primeiras academias, espaços votados não apenas ao ensino, mas também à troca, fruição e partilha de experiências.

- O surgimento de dificuldades inerentes ao domínio de matérias de elevada complexidade, darão origem a processos facilitadores da práxis. Partindo da seminal proposta do *Velo* Albertiano, diversos artistas irão assim criar diversos dispositivos cuja função prioritária, consistirá na captação de imagens em escorço, sem a necessidade do domínio formal da matemática e da geometria envolvidas. Esta realidade amplamente documentada a sul, parece, no entanto, ocultar um facto incontornável. Com efeito, constata-se que as oficinas neerlandesas deveriam utilizar dispositivos análogos, baseados prioritariamente no uso de vidros e/ou espelhos, designados por hialógrafos, como forma de captar e aferir correctamente o perfil, os matizes e as tonalidades.

- A transferência de conhecimentos associados à prática, tanto da óptica pictórica, como da perspectiva, dará origem a espaços privilegiados de contacto e permuta epistémica. Cidades como Veneza, Nápoles e Florença tornar-se-ão incontornáveis nos processos de troca dialectal que conduzirá a pintura europeia a um expoente técnico e operativo. Esses pontos de contacto constituirão genuínas *Trading Zones*, locais onde o mundo dos artesãos e dos humanistas encontrará plataformas de intercâmbio recíproco de conhecimento e experiência.

6. SCIENTIA PICTÓRICA V: DECLÍNIO, MANEIRISMO E DEBATE HISTORICISTA

> E um outro, um pintor dos teus amigos, quando viu Tempestade em Toledo, sacudiu a cabeça e disse-te:
> - Tu violas as leis, e isso já não é arte; sais dos limites da razão, entras no domínio da loucura (Kazantzaki, 1961, p. 511).

O desmantelamento das fundações que a *Scientia Pictórica* edificou metodicamente ao longo de todo o *Quattrocento*, encontra-se claramente deduzido no *Dialogo di Pittura* de 1548, onde o Veneziano Paolo Pino sublima as virtudes do *Disegno* e do colorido Florentino em detrimento dos processos mecânicos auxiliares, caso particular do *Velo* Albertiano: "(…) *ni tampoco dibujar las tablas con tan extrema minuciosidad, componiéndola todo en claroscuro, como solía hacer Giovanni Bellini, porque es trabajo perdido al tenerse que recubrir todo con los colores; y es menos útil aún usar el velo o retícula, descubierto por León Battista [Alberti], cosa insípida y poco constructiva*" (Molina, 2002, p. 138). A menção especifica à técnica do claro-escuro, parece comprovar a estrutura caracterizada anteriormente, cuja dimensão, se crê claramente estruturante para a constituição da *Scientia Pictórica,* ou seja, a de uma recepção da óptica pictórica neerlandesa operada particularmente em Veneza pelas mãos de Giovanni Bellini[341]. Paolo Pino infere igualmente outra questão relevante, ou seja, uma progressiva agilização da práxis flamenga, que paulatinamente se foi transformando dos morosos e metódicos processos de emulação do real, para uma prática muito mais repentista e imediata, resultando em última análise, na pintura *Alla Prima* veneziana. Todo este criticismo parece orientado exclusivamente para o propósito de simplificar métodos, com vista a reduzir o elevado pendor cientificista que a pintura havia adquirido ao longo do século XV. De facto, este facilitismo operativo será precisamente um dos aspectos mais celebrados por Vasari na deificação do seu ideal artístico. A *facilità* que Vasari admira na obra de diversos artistas, cujo domínio técnico parecia totalmente independente de quaisquer princípios cientificantes da arte, será complementada pelo conceito de *Sprezzatura* com que Castiglione caracteriza o homem culto e cortesão, proclamando um domínio das artes sem esforço, sem trabalho físico e sobretudo, sem aprendizagem (Molina, 2002, pp. 138 - 139; Baxandall M. , 1988, p. 123).

O cerne do declínio da *Scientia Pictórica* a partir das primeiras décadas do século XVI, prender-se-á assim a este carácter insípido e sobretudo pouco construtivo que a nova

[341] *Vide* páginas 233 - 249.

geração via nos processos cientificantes dos tratadistas e teóricos do primeiro renascimento. Para os maneiristas, a fundamentação da *práxis* sob um ponto de vista exclusivamente teórico deixará de ser válida. A imposição das regras "absolutistas" que a anterior geração formulara em prol de uma mimese integral e matemática da realidade, encontrará assim forte oposição por parte de uma geração pautada por um inconformismo avassalador. No seu lugar irão instaurar um processo de legitimação através da sobreposição da abstracção poética à actividade manual, originando o célebre conceito de *Disegno Interno*. O conceito de "desenho interno" ou interior, quando associado à sublimação da *Idea*, dará origem a um processo inteiramente independente e prévio à concepção da obra, constituindo para os maneiristas uma faísca arrancada ao espírito divino - uma "*scintilla della divinita*». Para Federico Zuccari (1542-1609), esta *Idea* manifesta-se em três momentos distintos e encadeados. Num primeiro momento, constitui o próprio arquétipo interno do intelecto de Deus, modelo conceptual e prévio da criação do mundo. Num segundo momento, esta *Idea* formaliza a representação introduzida por Deus no espírito dos anjos, que, não obstante serem espíritos puros, são incapazes, por esse mesmo facto, de qualquer conhecimento sensível e/ou de aceder às imagens das coisas terrenas. Por último, no terceiro momento a ideia torna-se representação, tal como é manifestada pelo próprio homem. Essa ideia é essencialmente diferente daquela que está em Deus ou entre os anjos, pois, ao contrário da primeira, a ideia humana carrega a marca da individualidade e, ao contrário da segunda, encontra-se na dependência directa da experiência sensível (Panofksy, 1989b, pp. 108-109).

Esta alteração absoluta de paradigma, irá deslocar a ênfase de uma exógena fundamentação matemática, óptica e geométrica das artes, assim como, dos métodos operativos implicados, para princípios introspectivos, autocontemplativos e de elevada expressividade (Fabregat, 2000, pp. 31-32). A separação formal entre uma pintura de pendor cientificista e uma absoluta independência da *Idea* face a quaisquer constrangimentos repressores, torna-se clara nas palavras de Zuccari. O seu testemunho poderia configurar na íntegra um manifesto em prol do maneirismo enquanto expressão de uma soberania absoluta da pintura em face de um exacerbado formalismo matemático:

> Je dis que l'art de peindre – et je sais que je dis vrai – n'emprunte pas ses príncipes aux sciences mathématiques et qu'il n'a aucun besoin de s'adresser à elles pour apprendre les règles ou les procédés indispensables à sa pratique, voir seulement pour être spéculativement au clair sur ce sujet… J'accorderai sans doute que tous les corps, dans la nature, offrent proportions et dimensions, comme Aristote en témoigne ; mais si l'on voulait en déduire que toutes les choses doivent être contemplées et connues par référence à la spéculation théorico-mathématique et qu'il faut travailler conformément à cette spéculation, il en résulterait, sans parler de l'intolérable labeur, une perte de temps suivie de nul profit. Un des nos confrères

> artistes (c'est-à-dire Dürer) nous en donne la preuve : bien que peintre excellent, il voulait, en raison de son tempérament propre, fonder sa représentation du corps humain sur règles mathématiques… Or les pensées de l'artiste ne doivent encore être libres; l'esprit de l'artiste doit être affranchi, il ne doit pas être asservi, c'est-à-dire qu'il ne doit pas dépendre mécaniquement de semblables règles (Zuccari *apud* Panofksy, 1989b, p. 98).

O seu discurso é por demais evidente. Zuccari divide parcelarmente duas concepções outrora irmanadas: não obstante reconhecer que os corpos na natureza concretizam, de facto, proporções e dimensões mensuráveis; por outro considera essa análise e abordagem como uma total perda de tempo. O facto de concretizar com o exemplo de Dürer e do seu tratado *Underweysung der Messung*, afamado pintor na sua opinião, mas refém de uma descomedida obsessão matemática, é sintomático de uma notória mudança de paradigma. De facto, para Zuccari e demais geração, o testemunho tratadístico já não cumpria a sua função seminal de elevador social. A realidade estatutária dos artistas, granjeava-lhes um inequívoco estatuto liberal complementado agora com um valor de superior relevância - a liberdade criativa absoluta. No dealbar da segunda década do século XVI, ocorreu assim um claro confronto entre dois conceitos divergentes e antinómicos: de um lado, a herança que a anterior geração de artistas e tratadistas havia legado, ou seja, os fundamentos integrais da *Scientia Pictórica*; do outro, uma ruptura paradigmática para com estes princípios em nome de inegáveis ideais libertários. Esta nova metodologia irá aliar ao prévio e dialéctico sistema visuocognitivo um processo maioritariamente intuitivo, ou seja, a instauração de um mundo observado como antecâmara de um mundo intuído, condição indispensável, na óptica de Cassirer, para um aprofundamento da verdade artística, "E é só assim, ao penetrar no *minor mundus* (mundo menor), que o *major mundus* (mundo maior) pode ser compreendido em sua verdade" (Cassirer, 2001, p. 152). Este fenómeno será sintomático de uma crescente oposição à racionalização extrema da arte e da vida, mas também ao desaparecimento da tradição, da magia, do misticismo e da metafisica. Resultará, em última análise, numa frontal resistência ao domínio indefectível do empirismo e da *Mathesis Universalis* - constituindo aquilo que Max Weber apelidou de "desencantamento" [*Entzauberung*] (Hauser, 1965, pp. 89-90).

A convulsão em torno do próprio conceito de *Mimésis* originará uma primeira e paradigmática reformulação dos pressupostos naturalistas do primeiro renascimento. Estes pressupunham um conceito de *Eidopoiesis,* i.e., de um sistema operativo envolvido na formulação de formas e edificado sobretudo nos princípios canónicos de uma realidade estática e controlada – o conceito de *natura naturata*. Com o maneirismo do século XVI, advirá uma irrequietude motora das formas, manifesta num interesse crescente por uma

natureza animada, activa e com mais potencial plástico do que a essência prévia, permanecida e imóvel. Segundo Michel Jeanneret, a natureza humana, enquanto fonte de acção, paulatinamente tomará o lugar da natureza material inanimada que povoava o mundo imagético renascentista (Jeanneret, 2001, p. 219). Esta alteração de paradigma torna-se claramente evidente através das palavras de Vincenzo Danti (1530-1576), que à semelhança de Zuccari, sublinhará no seu *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, publicado em 1567, precisamente o mesmo primado da acção e do movimento:

> Il est bien vrai que certains auteurs, anciens et modernes, ont traite avec soin de l'art de peindre le corps humain; mais leur projet paraît manifestement inutile; ils ont en effet voulu fonder leurs règles, sur la mesure quantitative, alors que cette mesure n'est jamais parfaitement applicable au corps humain, pour la raison que celui-ci est essentiellement mobile en son principe et en fait (Panofksy, 1989b, p. 230).

Danti recusará determinantemente a esquematização imposta por uma abordagem matematicista dos movimentos e das formas corporais, algo que no seu entender, deveria obedecer antes a uma «regra da verdade» (Panofksy, 1989b, p. 100). Conforme será observado, a mimésis do movimento, que não se enquadrava necessariamente na teoria artística de uma *natura naturans* – cederá lugar ao profícuo campo da *ars naturans*, estrutura desafiadora e interpelativa que instituirá a emergência de uma arte enquanto sistema dinâmico e fractal por natureza[342] (Jeanneret, 2001, p. 219). As pósteras teorias psicanalíticas da arte viriam assim conferir uma densidade inusitada à exaltação criadora do maneirismo, dotando-a de inúmeras camadas cuja impressividade nem sempre se manifestaria de forma evidente no objecto artístico. Num destes ensaios dedicados ao temperamento «Saturnino» dos criadores maneiristas, Rudolf Wittkower aborda de forma singular o aspecto intrínseco que o carácter ciclotímico dos artistas parece sugerir. Não obstante a evidente originalidade que o ensaio encerra, este embasa-se numa óbvia estrutura romântica em que o «génio», a «rebeldia» e a «neurose», surgem precisamente como substitutos da «experimentação» e da «racionalidade». Wittkower confere inclusive, uma apreciação genérica do carácter de alteridade dos artistas ao publico em geral, em detrimento de uma clarificação histórica:

> The 'otherness' of artists is also widely accepted by the general public. Though comparatively few laymen are really in a position to judge from historical knowledge or personal experience, there is an almost unanimous belief among them that artists are, and always have been, egocentric, temperamental, neurotic, rebellious, unreliable, licentious, extravagant, obsessed by their work, and altogether difficult to live with (Wittkower M. R., 2007, p. xxix).

[342] Acerca das relações entre o maneirismo e a geometria fractal, *Vide* (Medeiros, 2017b).

Note-se, porém, que esta abordagem psicanalítica que Wittkower estabelece, já havia sido explorada pelo próprio Vasari nas incontornáveis *Vite*, onde esse carácter subversivo, convulsivo e excêntrico dos primeiros maneiristas, parece sobrepor-se de forma notória à polimatia e competência das gerações precedentes, exaltando e sublimando ainda mais o mito do «génio» criador:

> under the pretence of living like philosophers, they lived like swine and brute beasts; they never washed their hands, nor their faces or hair or beards; they did not sweep their houses and never made their beds save once every two months; they laid their tables with the cartoons for their pictures, and they drank only from the bottle or the jug; and this miserable existence of theirs, living, as the saying goes, from hand to mouth, was held by them to be the finest life in the world (Vasari *apud* Wittkower M. R., 2007, p. 71).

Também Arnold Hauser, na esteira de Wittkower e de Max Weber, irá conferir ao maneirista um tópico sentido de infortúnio, oriundo na sua opinião, de um sentido trágico da vida fortemente fundado nos conflitos insolúveis que assolavam o ânimo dos homens (Hauser, 1965, p. 107). Na sua óptica, este assoberbado sentido trágico constituir-se-á enquanto manifestação de uma impressiva autonomia mental, patente numa síndrome de intelectualização aguda que terá conduzido os artistas da liberalidade à alienação: "*O maneirista é intrinsecamente intelectual, não somente porque atribui uma parte tão importante na produção de suas obras ao sentimento de qualidade artística e discriminação crítica, mas também por causa da preferência que mostrou pela representação de experiências intelectuais"* (Houser, 1965, p. 41). Hauser refere-se estritamente ao fenómeno maneirista, integrando-o como paroxismo de um longo processo onde um anticlassicismo e antinaturalismo crescentes se tornam consonantes com o recrudescimento de uma intelectualidade libertadora. Ora, será precisamente este último aspecto, vinculado sobretudo por Vasari, de onde advirá o mito do artista auto-suficiente, fortemente ancorado, claro está, em Miguel Ângelo[343]. Os seus famosos aforismos de que um genuíno artista, pintaria *col cervello* e não *colla mano*, ou que o artista deveria ter o compasso no olhar e não nas mãos, porque "as mãos trabalham e o

[343] Tratar-se-á, de facto, de uma edificação do mito do génio operada a partir do século XVI e alimentada sobretudo durante o Romantismo. É amplamente conhecida a história de Miguel Ângelo, que sentido a morte a aproximar-se, terá destruído ou mandado destruir um amplo acervo de estudos e desenhos preparatórios com intuito claro de simular ou intensificar a aparente *facilità* com que teria edificado da sua obra: *"destruyó él mismo periodicamente e hizo quemar, en vísperas de su muerte en 1564, una masa de estúdios preliminares"*. Um exemplo análogo, oriundo porém, de uma área distinta, surge através de Umberto Eco, quando recorda o modo como Alphonse Lamartine terá ocultado de forma semelhante numerosos ensaios prévios de um dos seus poemas: "Diz-se que o poeta francês Lamartine descrevia frequentemente as circunstâncias em que tinha escrito um dos seus melhores poemas: afirmava que este lhe tinha surgido na forma de uma iluminação súbita certa noite quando deambulava pelo bosque. Depois da sua morte, alguém encontrou no seu estúdio uma quantidade incrível de versões desse poema, que tinha sido escrito e reescrito ao longo de vários anos" (Molina, 2002, p. 139; Eco, 2011, pp. 14-15).

olho julga", serão perpetuados até ao paroxismo por Vasari, mas também por Benedetto Varchi ou Francisco de Holanda, culminando no mito de uma autonomia absoluta face quaisquer meios externos auxiliares (Hauser, 1972, p. 431; Molina, 2002, p. 134).

Varchi, nas suas famosas *Lezzione Di Benedetto Varchi*, ensaiará precisamente essa entonação heurística como fundamento de uma renovada teoria da arte. A anterior teoria artística delineada por Leonardo da Vinci, postulava precisamente a racionalidade e a observação directa da natureza enquanto *fons et origo* de todos os fenómenos criativos, relegando à imaginação um frágil e secundarizado papel: "*La imaginación (…) no va más allá del sentido común o, a lo sumo, más allá de la memoria, donde se encierra e sucumbe (…)*" (Vinci, 1986, p. 46). Esta fragilidade da memória enquanto fiável arquivo imagético, deve-se, na óptica de Leonardo, ao facto de a mesma observar o mundo, através de um olho umbrático, cuja luz tem que ser imaginada, constituindo um simulacro lumínico, mas empobrecido do real (Medeiros, 2015, p. 191). Benedetto Varchi, por seu turno, contraporá uma outra antagónica realidade. Esta encontra-se presente desde logo no processo instalador de praxiemas, i.e., dependendo directamente do binómio intuído intelecto/mão; mão esta que, *"(…) fa sprimere, & mettere in opera quello, che haveva cõceputo, & s'era imaginato l'intelletto (…)"*. Em detrimento de um árido e improlífico reverbero do mundo visual, onde imperava, na óptica dos maneiristas, um mero e mecanicista exercício de anamnese visual, o processo proposto dependeria agora de um novo ideário visual fundamentado sobretudo na invenção e na fantasia. Deste modo, a obra afigurar-se-ia não como *Speculum Mundi*, mas fundamentalmente enquanto *Concetto*, *"(…) ingegnose fantasie: divine invenzione (…)"* (Varchi, 1549, pp. 21-23).

Coabitavam assim, em meados do século XVI, duas estruturas epistemológicas de apreensão do mundo antagónicas mas complementares - desconhecedoras porém, da interdependência que se estabeleceria entre ambas. Paradoxalmente à manifestação externa do génio soberano e independente, na obscuridade dos *studiollos*, estes mesmos artistas conviviam e participavam numa revolução científica que lavrava célere, dotando-os de ferramentas e de um entendimento óptico e matemático da realidade, absolutamente ímpares. Vasari, conforme observado, será incontestavelmente o perpetuador dessa mitologia tautológica, sublinhando os aspectos mais irracionais dos artistas nas suas famosas *Vite de Piu Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, e folgando com extrema jocosidade o zelo que Paolo Uccello votava ao estudo da perspectiva. Em contrapartida, sobejará o elogio fácil e desmedido à figura de Miguel Ângelo, que doravante irá marcar

a dimensão axiomática a que todos os artistas deveriam aspirar. Desenham-se assim diversas tendências biográficas, cuja acção será vital para a formalização de uma história da arte mitómana por natureza, no que concerne à autonomia formal dos artistas e à sua independência de meios alternativos de produção de imagens. Note-se porém, que Vasari não irá inovar na exaltação do génio desses "Filhos de Saturno" em detrimento de um labor pluridisciplinar - nesse campo limitar-se-á a emular o mundo clássico, também ele pleno de lendas, mitos e magia em torno dos enigmáticos artistas clássicos, Zêuxis, Parrásio e Apeles[344]. Muitos dos artistas da primeira metade do século XVI, vindicarão precisamente o título de *Novo Apeles* enquanto sinónimo externo de autossuficiência, de genialidade e de enigmáticas elucubrações visuais. Esse ímpeto auto celebrativo, não mais cessará de se manifestar, encontrando o seu êxtase aquando do advento do Romantismo, onde o fulgor e essa "anarquia desenfreada da vida" encontrarão novamente um profícuo pasto (Hauser, 1965, p. 30).

Apesar de o Concilio Tridentino vir colocar fortes entraves a esta aparente anarquia vivencial e artística, Anthony Blunt, denota um esgotamento do modelo, resultante de um evidente recuo técnico e temático, ainda anterior ao círculo conciliar. Na sua óptica, o maneirismo, enquanto fenómeno vivencial e artístico manifestamente efémero e inconsequente, manifestará em diversos aspectos um recuo em direcção a um determinado atavismo pré-renascentista[345]. O autor atribui esse aparente recuo medievo a uma sublimação temática por parte dos maneiristas e a um carácter profundamente enfático dos aspectos teológicos e sobrenaturais em detrimento da quase secularização que no alto renascimento os artistas conferiam aos temas religiosos, onde esse pendor enfático era centrado sobretudo no carácter humano. Do ponto de vista intelectual, esse recuo resultaria numa oposição generalizada a todas as realizações do humanismo renascentista, anatematizado agora pelos seu detractores por o considerarem em parte, responsável pela cesura que a reforma protestante havia instituído. Deste modo, para lá de uma objectiva contra-reforma, terá ocorrido paralelamente um movimento de contra-renascimento, seriamente apostado em desmantelar as anteriores escalas de valores

[344] Sobre a génese e transmissão do mito do génio artístico *Vide* (Kris & Kurz, 1979).

[345] "After about 1530 the Humanist school of painting which had flourished in Rome at the beginning of the century gradually falls into decay. Artists no longer make new discoveries about the outside world. Their work is largely controlled by the Church, and, even when they are allowed a certain freedom, they seem to have lost their interest in what lies around them. (…) In fact, in many ways the Mannerists are nearer to the artists of the Middle' Ages than to their immediate predecessors. And this is true not only of matters of technique but also of the subjects which artists seem to choose for preference" (Blunt, 1959, p. 106).

humanistas e cientificista, de forma a substituí-los por uma dependência teológica de forte cariz medievo (Blunt, 1959, p. 104). Observou-se anteriormente o carácter insofismável da *Scientia Pictórica*, enquanto movimento teórico e programa artístico, cujo pendor paradigmático, veio alterar radicalmente os fundamentos da *práxis* e da teoria artística até aí vigente. A crescente cientificidade na representação das formas naturais, resultará num amplo debate em torno da especulação teórica das artes, originando um pressuposto até aí inexistente, i.e., um conceito de progresso e de uma crescente consciência histórica. Esta vocação intelectual e a sua póstera difusão graças à imprensa, inscrever-se-á no amplo panorama do humanismo, tornando-se indissociável, mas sobretudo indiscriminável (Molina, 2002, p. 93). Deste modo, compreende-se que o grande ciclo de reformas conciliares tridentinas, ao abalar as estruturas fundeares do humanismo, atacaram o âmago desta nova ciência visual, que encontrava na pura *aemulatio* da natureza, a sua razão constituinte. As profundas transformações ontológicas que o maneirismo impôs, acompanhadas de uma profusa produção teórica de autores como Comanini, Danti, Lomazzo, Zuccari e Scanelli - prolongar-se-á enquanto deriva conceptual, proposição teórica e debate historiográfico, praticamente até ao século XX. Esse período, essencial na óptica de Panofksy, constituirá um momento de transição importante entre a época de Alberti, Leonardo e a nossa: *"(…) encore un peu de temps et les écrits sur l'art vont passer des mains des artistes dans celles des amateurs d'art, des lettrés et des philosophes, pour constituer une «esthétique» normative et finalement une «science des beaux-arts» au sens interprétatif et actuel du terme"* (Panofksy, 1989b, p. 105). Com efeito, durante os séculos seguintes à sua instauração, o termo *Scientia Pictórica* cairá em desuso. Também os preceitos convergentes entre arte e ciência, tornar-se-ão maioritariamente pejorativos, não obstante a ampla circulação de tratadística dedicada a expressões concretas da práxis, tais como manuais de perspectiva e geometria e/ou o seu ensino nas futuras academias. Apesar desta incidência teórica, estes componentes vitais no âmbito oficinal, passaram a ser dispensáveis face à proliferação de modelos espaciais pré-definidos, ou à introdução de estilemas libertos de um exacerbado rigor geométrico, encerrando estas disciplinas numa especialização e aridez cada mais evidente. No âmbito deste processo de estreitamento teórico, Gaspard Monge (1746-1818) subtrairá definitivamente a geometria do domínio restrito da pintura, desenvolvendo um conceito especifico de geometria descritiva como ferramenta vital e exclusiva da arquitectura e da engenharia militar, assim como, recurso técnico de uma revolução industrial imparável. Arte e ciência e a pintura e a arquitectura - outrora

irmanadas nos mesmos fundamentos técnicos e na formulação das seminais fórmulas geométricas de descrição espacial – posicionar-se-ão gradualmente em campos opostos e extremados [**Fig. 294**]. A partir do século XVIII, o ensino e a prática da geometria assumirá contornos de complexidade que a afastará da esfera conceptual da pintura de cavalete e a aproximará cada vez mais da aridez das ciências exactas, reconfiguradas já numa polaridade oposta às manifestações artísticas. A simples conjugação ou proposição de afinidades entre dois ramos do espirito humano, agora tão extremados entre si, constituiria certamente fonte de desvirtuamento mútuo. Apesar desse evidente distanciamento, basta um vislumbre para os fundamentos conceptuais que Gaspard Monge traduz no seu célebre aforismo de juventude, "*I had two infallible means of sucess: an invencible tenacity, and fingers which translated my thought with geometric fidelity*" (Bell, 1986, p. 184), para se escutar o eco distante da fundamentação racional entre a mente e a mão que o próprio Leonardo da Vinci atribuía à sua *Scientia Pictórica*: "*En efecto, todo lo que en el universo es, por esencia, presencia o ficción, será primero en la mente del pintor y después en sus manos*." No que respeita à fidelidade geométrica na representação dos pensamentos que Monge advoga, também Leonardo orientará os leitores do seu *Trattato* no mesmo sentido*, "La práctica há de ser sempre edificada sobre cabal teoria, de la cual es puerta y guía la perspectiva (…)"* (Vinci, 1986, pp. 48, 99). Os fundamentos serão precisamente os mesmos, mas o fruto dessa transição ocupará doravante campos discriminativos distintos. Se para Monge, o objecto do seu exercício racional constituirá a máquina, os sistemas processuais de construção e a aridez da engenharia de fortificações; já Leonardo antevê uma transversalidade conceptual da mente, passível de se constituir através da geometria em *speculum mundi* – não apenas do mundo racional e diagramático, mas também do ficcional e fantasmático. Apesar do evidente afastamento entre os fundamentos científicos da geometria e a prática da pintura, a conjugação das duas será invocada de tempos a tempos sob diversos propósitos e objectivos. Em 1891 Jean Georges Vibert (1840-1902), pintor académico e realista, publicará a obra *La Science de la Peinture* (Vibert, 1891), resgatando a mesma terminologia, mas agora, com distintos fundamentos – restaurar através da ciência o desvirtuamento, que tanto o classicismo como o romantismo, na sua óptica, haviam sujeitado a pintura. Curiosa esta acepção do termo *Science* quando se pretendia restituir precisamente o carácter de racionalidade operativa, cuja virtude havia sido destituída pelo romantismo em prole de uma sublimação «goticista» da emoção, da liberdade e do

individualismo[346]. Este ressurgimento do "Eu" romântico aposto a uma visão "Científica" da arte, encontra total concordância com a relação estabelecida com a natureza. O «homem romântico», à semelhança do maneirista, sente repugnância pela ideia do seu domínio, e institui como fulcro mediador, no lugar da ciência e da religião - a magia (Argullol, 2009, p. 25). Não será assim de estranhar, que face ao seu impressivo *zeitgeist*, o historicismo romântico deflicta da realidade e invoque alguns oníricos fundamentos na anamnese histórica que propõe, «o homem é um deus quando sonha e um mendigo quando pensa» (Hölderlin *apud* Argullol, 2009, p. 25). Revela-se assim, um território pleno de conflituosidade entre as pulsões criadoras e destruidoras provenientes do combate que sempre opôs o pensamento mítico-mágico ao pensamento lógico. A transitoriedade e manifestação cíclica deste combate torna-se, na opinião de José Justo, previsível, estável e linear, configurando no seu todo um pulsar universal de superior significação, "(…) a magia destrói o espaço do pensamento abstracto, a lógica reconstruirá esse espaço, a magia voltará a destruí-lo e assim por diante" (Justo, 2012, p. 53). Apesar de estes pressupostos tão claros e evidentes fundamentarem diversas cumplicidades facilmente elencáveis: Teoria e Experiência, Matemática e Desenho, Geometria e Composição, Óptica e Mimetismo – constitui um facto que nunca ocorreu um debate historiográfico sério em torno da questão. No seu lugar, encontramos a instrumentalização de uma ocultação histórica e axial desses mesmos pressupostos em praticamente toda arte europeia produzida entre a segunda metade século XVI e o século XIX. Esta evidência é tanto mais real, que ainda hoje se afigura como discurso fraccionante passível das mais exacerbadas paixões, tanto da parte daqueles que defendem uma teoria da arte fundamentada sobre as relações arte/ciência - assim como, dos defensores de uma teoria da arte consolidada maioritariamente no devir da forma expressiva da ideia, sem qualquer intervenção ou práxis de cariz tecnicista. Esta tese localizar-se-á essencialmente no preciso intervalo que estas duas visões estabelecem entre si, ou seja, na defesa de uma teoria da arte esclarecida e actual, que não empenha a *virtu* conceptual do artista em prole de uma completa submissão a critérios cientificistas, não os dispensando, porém, por temor de desclassificação ontológica dos mesmos.

[346] Relevante cadência cíclica que tanto o maneirismo como o romantismo estabelecem entre si, inscrevendo um desvirtuamento aparente dos bloqueios conceptuais da *práxis* científica e instaurando um sentido anticlassicista no seu lugar.

6.1. Circunscrição historicista de «*Renascimento*» e perpetuidade modelar

> Chegado a este ponto do nosso exame da civilização italiana, temos de falar na Antiguidade cuja «renascença» se tornou, um pouco injustamente, o nome da época inteira (Burckhardt, 1973, p. 137).

A intenção manifesta no título poderá encerrar alguma ambiguidade. Desde logo pela intenção de pretender circunscrever tipologicamente, i.e., delimitar a extensão de um conceito caracterizado por distintos tipos de fenómenos singulares numa vasta extensão espácio-temporal, enquanto evento unitário. Esta ambiguidade advém seguramente do facto de, em termos conceptuais, o período habitualmente denominado por 'Renascimento' não poder ser circunscrito como fenómeno indiviso e singular, mas antes, como manifestação multiforme e dissímil, ou seja, numa dessincronizada dimensão geográfica e temporal. Esta concepção, longe de estagnar o conceito, aumenta-o exponencialmente à medida que mais influxos historiográficos aportam a um conceito, já de si, caleidoscópico. Na realidade, prefigura como poucos outros, os influxos de uma visualização objectiva da história, paulatinamente convertida de um plano de detalhe num plano aberto ou de conjunto e integrando múltiplas dimensões de axiomática relevância. Na senda dos fluxos relacionais entre arte e ciência na idade moderna, importa assim expor as razões e os nexos causais da sua exiguidade na historiografia da arte contemporânea. Para tal, importa revelar e dissecar três aspectos fundamentais para o seu cabal entendimento: 1) origem e razões da omissão historiográfica; 2) origem e dimensão do equívoco espácio-temporal; 3) origem e circunscrição da perpetuidade modelar. No seu conjunto, estas três premissas encontram-se na génese e perpetuidade de um modelo historiográfico omisso, que na sua estrutura seminal, ignorou aspectos fundamentais para um cabal entendimento do fenómeno da *Scientia Pictórica*. O primeiro aspecto, i.e., as razões da omissão deliberada da Europa *ultramontani*, reside na adopção novecentista do modelo tipológico de Petrarca, *Media Ætas*, que desde o século XIV rejeitava os séculos precedentes, prenunciando uma renovação da bela antiguidade. Este modelo obterá carácter definitivo a partir da primeira lição de Michelet em 1840, no *Collège de France*. Esta premissa encontrará eco póstero na obra de Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicada em 1860, obra que na óptica de Eugénio Garin, será responsável pela inscrição de um léxico de infeliz atemporalidade consubstanciado em difusas expressões como «Cultura do Renascimento» e «Civilização do Renascimento» (Garin E. , 1983, p. 9). Apesar da afirmada não-inscrição tipológica das expressões

Burckhardtianas por Garin, este ressalva, porém, que a seminal denominação de 'Renascimento' não lhe poderá ser imputada:

> O termo «Renascimento» (em italiano *Rinascimento*, ou *Rinascita* nos textos do século XVI) afirmou-se aí por meados do século XIX, muito embora estivesse em circulação já há muito tempo, para especificar um momento da história de Itália. Foram obras como o novo volume de *Histoire de France*, de Jules Michelet, precisamente intitulada *La Renaissance* (1855), ou como a monografia de Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums* (1859), que consagraram esse termo, substituindo-o definitivamente pelo de *Risorgimento* muitas vezes adoptado pelos antigos historiadores italianos. Propagou-se assim a ideia dum período da história, não somente italiana, mas europeia, com limites cronológicos pouco precisos, embora com conteúdos característicos (Garin E. , 1983, pp. 9-10).

A afirmação de Garin, afigura-se um profícuo ponto de partida para a análise proposta, i.e., um olhar em retrospectiva com vista ao cabal entendimento dos equívocos historiográficos que se estabeleceram em torno do conceito, demarcação e difusão de conceitos como renascimento, humanismo e idade moderna. A análise da obra Burckhardtiana permite aferir com precisão esse monolitismo conceptual inscrito em torno de uma evidente homologia temática, cujo resultado se apresenta manifestamente falacioso. Na verdade, esse lastro conceptual, apesar de reflectido e amplamente depurado, terá edificado marcos heurísticos que continuam ainda hoje a enfermar o olhar histórico de uma tão desejada lucidez. Caso sintomático desta perene miopia, reside no hábito generalizado e amplamente consensual de apelidar toda a pintura Flamenga desde o advento do altar de Gent até à deriva do maneirismo do norte, de *Primitivos Flamengos.* Esta designação revela genuinamente a presença de um *dictatum* histórico específico, cuja propagação no espaço-tempo deforma a realidade e a objectividade historiográfica actual, tributária de uma metanarrativa edificada sob concepções triunfalistas e estilocêntricas. Este fraccionamento histórico, que deixa em ambos os lados de uma fronteira fictícia, fenómenos e manifestações que se enquadram num propósito comum, foi alvo de análise de inúmeros historiadores. Arnold Hauser questiona precisamente a legitimidade com que se enquadram diversos actores de uma linha cronológica comum em guetos minoritários que os relevam para uma relevância estatutária inferior:

> Para se ver quão arbitrária é a usual distinção entre Idade Média e Moderna e quão pouco preciso o conceito de 'Renascença; basta reparar na dificuldade que surge, quando se pretendem integrar em qualquer destas categorias personalidades como Petrarca e Boccaccío, Gentile da Fabriano e Pisanello, Jean Fouquet e Jan van Eyck. Se se quiser, pode até considerar-se Dante e Giotto como pertencentes à Renascença, e Shakespeare e Moliere à Idade Média. De qualquer modo, a ideia de que a viragem não se dá antes do século XVIII e a de que a Idade Moderna começa, de fato, com o Iluminismo, com o aparecimento da ideia de progresso e com a industrialização, não deve rejeitar-se de ânimo leve (Hauser, 1972, p. 357).

Apesar da evidência desta afirmação, os habituais equívocos Burckhardtianos propalados no *Die Kultur der Renaissance in Italien*, mantêm ainda hoje, mais de século e meio após

a sua edição, uma vitalidade, mas sobretudo, uma validade absolutamente incompreensível. De facto, e não obstante o flagrante desfasamento com a realidade histórica, alguns dos pontos de vista Burckhardtianos possuem ainda hoje, na óptica de Robert Klein, uma vitalidade expressiva: *"(...) Le livre conserve le mérite de «donner à voir» une civilisation, avec une intensité et une force de suggestion qui ne sont pas encore en voie d' épuisement (...)"* (Klein, 1970, p. 223). Esta benevolente caracterização de Klein, poderá, no entanto, ser ilusória. De facto, apesar da aparente vitalidade do texto, o mesmo sobrevive graças a uma inegável e impressiva «força de sugestão», remota categoria a eleger para uma historiografia lúcida e diáfana. Peter Elmer, por seu turno, assume de forma peremptória a defesa do historiador, utilizando para tal um argumentário de indefectível combatividade. No capítulo intitulado *History's verdict on Burckhardt*, Elmer ressalva a influência de determinados particularismos históricos coetâneos à escrita da *opus magnum* de Burckhardt, que sob a forma de um diáfano *Zeitgeist*, terão ofuscado a lucidez historiográfica, conferindo-lhe um determinado pendor ficcional: *"(...) the criticisms levelled against Burckhardt are unfair, given that most scholars now accept that he, like later generations of historians, was only working within the established conventions and limitations of his own age. (...)"* (Elmer *apud* Kekewich, 2000, pp. 9-10). A caracterização de *Die Kultur* como obra ficcional, constitui, de resto, uma categoria assumida em determinados momentos pelo próprio Burckhardt, cuja declarada filiação assume claros contornos desarticulados com o rigor histórico: *"(...) quando se trata duma civilização que é mãe da nossa, que entre nós representa sempre uma força viva, então é inevitável que os juízos e os sentimentos pessoais se confundam quer no autor quer no leitor"* (Burckhardt, 1973, p. 9). De resto, a caracterização que Ernst Gombrich estabelece em torno da sua metodologia de trabalho, ilustra cabalmente a origem das diversas lacunas e omissões históricas que a obra evidencia, fundamentada quase exclusivamente em fontes «problemáticas» e *campanilistas* como as *Vite* de Vasari:

> We know something about Burckhardt's working methods during the four years in which he prepared *Die Kultur der Renaissance in Italien*. He obviously knew what he was looking for. He mentions for instance that he collected seven hundred excerpts from Vasari's Lives, cutting up his notebooks in little slips for use in the appropriate places. There must have been similar number of slips from other texts of the period such as Vespasiano's Memoirs or Benvenuto Cellini's Autobiography, but what is impressive in the long run is not the number of pages he managed to read and excerpt, but rather his economy in their use, and the magic touch with which he turned these selected extracts into signs of the time (Gombrich E. H., 1994, p. 37).

Esta complexa, problemática e multisciente tessitura de Burckhardt, fundada exclusivamente sobre um articulado de raiz tendencialmente biográfica, constitui na

íntegra uma súmula da trilogia metodológica prescrita por Toynbee: "Há três métodos de considerar e apresentar os objectos do pensamento e entre eles os fenómenos da vida humana. O primeiro é o estabelecimento e registo de "factos"; o segundo, o seu estudo comparativo para elucidação de "leis" gerais; o terceiro, a recriação artística dos factos em forma de "ficção" (Toynbee, 1964, p. 38). Importa, no entanto, clarificar que a correspondência tipológica que Toynbee estabelece entre história, ciência e ficção, enquanto entidades autónomas embora comunicantes, se encontram amplamente amalgamadas no modelo Burckhardtiano[347]. A correspondência tendencial da obra de Burckhardt com a última tipologia invocada, a ficção de forte pendor novelesco, encontra-se de resto, factualmente atestada pelas próprias influências seminais que o insigne historiador sofreu, posicionando-se simetricamente entre Leopold Von Ranke (1795-1886) e Georg Wilhelm Hegel (1770-1831). Burckhardt hesitará na escolha entre a metodologia histórico-positivista de Ranke, i.e., uma visão da história como uma forma de ciência metodológica assente na irrefutabilidade dos factos, e a concepção Hegeliana de um padrão histórico preordenado. Apesar das dissensões acerca uma ténue supremacia Hegeliana na metodologia de Burckhardt[348], o manifesto distanciamento de uma visão cientificista e/ou filosófica da história em prol de uma paradoxal ficcionalização, torna-se por demais evidente no seu perturbador *dictum*, *"history to me is always poetry for the greater part"* (Kekewich, 2000, pp. 5-6). Esta perspectiva será, no entanto, corrigida na sua trajectória assimétrica, para um plano mais consensual com uma tão desejada objectividade. Gombrich entende que a edificação que Burckhardt estabeleceu de um período segundo uma ideia pré-concebida, logo de pendor ficcional e/ou narrativo, se justifica pelo facto de a própria ideia constituir o *fulcrum* em torno do qual a história se encontra edificada. A ideia/ficção será desta forma, semelhante a um íman que cria

[347] "Aceita-se em geral o primeiro como técnica da história e que os fenómenos de esse domínio técnico são os fenómenos sociais de civilização; que a elucidação e formulação de leis é a técnica da ciência; e que no estudo da vida humana a ciência é a antropologia e os fenómenos no campo da técnica científica são os fenómenos sociais das sociedades primitivas; finalmente, que a ficção é a técnica do drama e da novela (…)" (Toynbee, 1964, p. 38).

[348] Acerca deste assunto, Ernst Gombrich é peremptório em considerar esse ascendente como validado pelo próprio Jacob Burckhardt: "The historian who vindicated the approach to *Kulturgeschichte* through art in the eyes of the nineteenth century was of course not Schnaase but Jacob Burckhardt. It may appear outrageous to rank Burckhardt among the HegeIians, since he often expressed his dislike of Hegel's brand of philosophy. He always stressed that he distrusted systems and believed in facts. But I hope to show that Burckhardt here illustrates the important methodological truth that it is precisely those people who want to discard all 'preconceived' theories who are most likely to succumb unconsciously to their power (…) Though Burckhardt believed that he was generalizing from the observed facts of history, what he ultimately found in the facts was the Hegelian world spirit he had rejected as a speculative abstraction (Gombrich E. H., 1994, p. 34).

configurações em inertes filamentos de metal, metáfora para o infindável fundo material e documental com que o passado nos submerge permanentemente (Gombrich E. H., 1994, pp. 41-42). A ideia seminal, basear-se-á no pressuposto soteriológico e renovador de um «Renascimento» da cultura clássica difundido exclusivamente em Itália. A base da anamnese deste ponto de vista Burckhardtiano, será assim tributária exclusiva de uma herança imagética de cariz exclusivamente literária. Neste sentido, Jacob Burckhardt, fresquista de exímia erudição, poderá de facto ser o historiador incipiente do 'Renascimento' italiano, mas não será por certo o historiador da idade moderna. Será, portanto, sobre este inquinado "legado", que a história da arte, enquanto disciplina autónoma, se edificará numa primeira fase, i.e., sobre uma visão distópica da realidade dos fenómenos artísticos, culturais e científicos, autocentrada sobre uma única perspectiva, ou seja, como um atributo circunscrito às repúblicas italianas. Este facto impediu a historiografia da arte de manifestar uma capacidade crítica na resposta a questões que paulatinamente foram sendo formuladas ao longo do século XX, aquando do cotejo desta disciplina com as suas congéneres, caso particular da história da ciência. Com efeito, enquanto a historiografia da arte defendia uma valorização e unicidade tipológica dos estilemas classicistas, excluindo da esfera "renascentista" toda a produção do Norte da Europa, classificada perenemente de gótico-tardio - a historiografia da ciência, por seu turno, olhava para o particular realismo óptico dessas obras, considerando-as reflexos inequívocos de uma revolução científica emergente. Se para a história da arte todas as manifestações artísticas setentrionais se afirmavam assim numa matriz declinante e decadente de um medievalismo tardio, a história da ciência observa a novidade e o prodígio de um domínio insuspeito de vanguardismo visual. E de facto, se a historiografia da arte comete este prejuízo contrário ao seu próprio desígnio, não o faz por vontade própria, mas pelo simples facto de a constituição da sua matriz modelar, a estrutura edificante que lhe deu forma definitiva, se encontrar assolada pelos equívocos historiográficos já denunciados. Este facto, ainda que tardio, tem sido removido, havendo graças a uma pluridisciplinaridade cada vez mais desejada, formas de ver e sentir o fenómeno artístico externas ao próprio corpo dogmático instituído, desígnio que de resto, pauta a presente tese.

6.2. Faut-il Vraiment Découper L'histoire en Tranches?

> Um erro caído no domínio público nunca mais de lá sai; as opiniões transmitem-se hereditariamente. Isso acaba por fazer a História (Rémy de Gourmont *apud* Heers, 1994, p. 5).

Torna-se claro, que a romantização da história, mas sobretudo, o processo de sublimação de fases e geografias especificas da historiografia europeia, consumou um legado perpétuo, condenando as periferias à mais infame das penas, i.e., a secundarização. O propósito Burckhardtiano de enaltecer determinados grupos socioculturais sob restritos critérios cronológicos e geográficos, lançaria profundas sombras sobre todos os fenómenos paralelos de uma história que não parou, que não se fragmentou, e que sobretudo, não cristalizou. O simples elencar de aferíveis padrões de desenvolvimento, veio induzir uma clara miopia sobre todos os demais fenómenos de uma história, que num claro *continuum,* seguiu o seu percurso descomplexado, multiforme e acima de tudo, ignaro dessas fronteiras. O problema, se contido exclusivamente no âmbito historiográfico, há muito estaria sanado, pois conforme analisado, a historiografia no decorrer do século XX, foi ajustando a sua percepção face à indução romântica oitocentista. Este ajuste, se não merece total tributo à *École des Annales*, pouco mais lhe ficará a dever. De facto, será mediante a aplicação dos fundamentos designados por Lucien Febvre e Marc Bloch, nomeadamente através da descompartimentação de todas as ciências sociais, que os dúbios marcadores oitocentistas impostos por Burckhardt, ficariam expostos. Caberá fundamentalmente à terceira geração dos *Annales*: Jacques Le Goff, Marc Ferro, Emmanuel Le Roy Ladurie, Robert Mandrou e posteriormente André Burguière e Jacques Revel - suceder à direcção única imposta por Fernand Braudel. Este movimento inaugural, será o responsável pelo terceiro e multidisciplinar período da *École des Annales* fundado sobretudo na História das Mentalidades - corrente designada por *Nouvelle Histoire*. Esta ruptura, far-se-á notar não apenas através dos fundamentos de fidelidade que Braudel instituíra face à herança de Febvre e Bloch, mas fundamentalmente mediante a instauração de toda uma nova escala de observação ulterior ao paisagismo romântico, e atenta ao detalhe, ao pormenor e à caracterização das micro realidades – em última análise à instituição da micro-história (Barros, 2013, p. 311). A questão axiomática inocentemente abduzida para este subtítulo pertence precisamente a Jacques le Goff e ilustra o legado que o seu afã historiográfico produziu e procurou instituir a uma judiciosa e focalizada historiografia (Le Goff, 2014). Laborioso artífice da história, Jacques le Goff procurou ao longo de uma profícua carreira derrubar

precisamente os contrafortes que uma historiografia oitocentista havia erigido, criando barreiras cronológicas, que longe de organizar o espaço-tempo da história, o toldaram de veraz lucidez. Em *Faut-il Vraiment,* le Goff alerta precisamente para os perigos que essa periodização representa: *"*O trabalho de periodização obriga o historiador a ter em conta o pensamento dominante, num espaço tão vasto quanto possível, dos homens e das mulheres que vivem na época considerada" (Le Goff, 2014, p. 112, tradução nossa). Este exercício de periodização e sublimação do «pensamento único», configura o perigo real de uma terraplanagem histórica, cultural, social, artística e científica. Quando exercida, adequa a história ao olhar conformado do historiador, e não o seu contrário, ou seja, adequando o olhar do historiador às ininterruptas perturbações e oscilações da história, que apesar de a tornarem menos previsível, a tornam, de facto, mais surpreendente e verdadeira. Ora, esta acção aglutinadora de tempos e espaços históricos, mas sobretudo, criadora de cisões e fronteiras cronológicas demarcadas, configura precisamente para Lucille Kekewich, um dos traços mais nefastos da obra de Burckhardt: "(…) *Not only is Burckhardt's emphasis on Italy as the home of all things modern seen as an extreme generalization, but many have questioned his attempt to locate the genesis of the modern world exclusively in the postmedieval period*" (Kekewich, 2000, pp. 8-9).

A questão, porém, não é nova. Em 1927, na obra *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance,* Ernst Cassirer havia já denunciado a enganosa crença historicista num processo de libertação do Renascimento das amarras de uma "Idade Média". Segundo o filósofo, a ideia comum de que este havia sido um processo de "tipo rectilíneo, uniforme e progressivo", não passaria de uma ilusão historicista. O embate brutal entre conceitos como: verdade religiosa e filosófica; fé e conhecimento; religião e história da cultura – terá produzido, na sua óptica, uma dissensão assimétrica nos diversos meios em que estas transformações se foram evidenciando, contrariando claramente essa perspectiva rectilínea e uniforme (Cassirer, 2001, p. 101).

Jacques Heers, outro ilustre discípulo da *École des Annales*, apesar de menos consensual, efectuará um duro pleito em prole de uma consciência histórica distinta, apelidando esse negro e mítico período designado por *Idade Média* como uma genuína impostura (Heers, 1994). Para Heers, a designação de períodos históricos manifesta-se em virtude de duas distintas razões: por um lado, a inserção cronológica cumpre imperiosamente os requisitos necessários a todo o processo de investigação; por outro, é considerado uma comodidade pedagógica, pois de outra forma seria virtualmente impossível coordenar e leccionar programas coerentes. De resto, Heers encontra

precisamente no didactismo da história, a origem para a sua fragmentação em períodos claramente diferenciados. Também Robert Klein atribuirá em parte o perpetuar dessas barreiras, e fundamentalmente, dos equívocos historiográficos por elas criados, a Jacob Burckhardt. Klein denota a evidente descontinuidade por este erigida entre o Renascimento, a Idade Média e o Barroco, como se este período constituísse um capítulo autónomo e isolado, sem origens prévias nem consequências pósteras:

> Burckhardt est, comme historien, un physionomiste; il présente la Renaissance comme il décrirait le génie d'un grand homme, et c'est pourquoi elle lui apparaît une et indivisible, presque sans racines dans le Moyen Age, sans prolongement dans le baroque, sans évolution intérieure, sans influences de l'étranger et sans une vraie pluralitê de tendances. On pourrait, en juxtaposant ces remarques critiques, donner l'impression que cet ouvrage, écrit sur un plan si bizarrement découpé, n'a qu'une unité bien artificielle. (Klein, 1970, pp. 204-205)

A artificialidade que Klein advoga à pretensa divisão que Burckhardt estabelece, deriva fundamentalmente do afastamento de "marcadores" cuja presença efectiva no olhar do historiador, obrigariam a uma reflexão mais objectiva, abrangente e inclusiva. Na sua óptica, Burckhardt deixou de lado campos cuja exploração teria sido essencial para uma correcta caracterização histórica desse período, caso especifico da economia e da sociologia. Em última análise, Klein denota que o objectivo final de Burckhardt não seria a definição das causas e efeitos, mas sim a construção de uma efabulação narrativa da história (Klein, 1970, pp. 204-205). Essa caracterização, fundada sobre uma restrita circunscrição regional, cronológica e tipológica, irá originar a imposição ilusória de uma absoluta regeneração da cultura clássica mediante o «génio» italiano, arrancado deste modo às trevas góticas que o haviam aprisionado. Para Burckhardt, uma das funcionalidades vitais do período do «Renascimento», terá consistido fundamentalmente nesse impulso regenerador: "não foi só a Antiguidade, mas a sua íntima aliança com o génio italiano que regenerou o mundo ocidental" (Burckhardt, 1973, p. 137). De facto, um dos aspectos menos celebrados na obra de Burckhardt será precisamente este parcelamento cronológico que a sua obra traduz, dividindo um período histórico difuso e volátil por natureza, num impressivo e monolítico bloco cronológico fortemente cindido a montante e a jusante. É dentro dessa circunscrição atemporal que Burckhardt constrói o seu frágil edifício teórico, forçando uma artificial integridade espácio-temporal a diversos e independentes fenómenos culturais de cuja homogeneidade Klein desconfia[349].

[349] "Enfin, et ceci est peut-être la plus sérieuse des objections contre le cadre que Burckhardt s'est choisi, toute la période qu'il appelle Renaissance italienne, et qui va selon lui de la chute des Hohenstaufen jusqu'à la domination espagnole en Italie, est considérée comme un seul bloc; entre ces limites si éloignées, il croit pouvoir assigner des caractères communs à toute la poésie, à toute la vie religieuse ou à toute la politique italiennes"(Klein, 1970, pp. 204-205).

Onde Burckhardt vê continuidade e recuperação dos ideais clássicos, o autor identifica uma clara falácia. Com efeito, para Robert Klein, Burckhardt terá ignorado um dos principais agentes psicológicos da tão afamada anticomania do renascimento, o mito do "regresso às fontes". Klein reforça precisamente esta ideia de "mito" por de trás do esforço vão que os humanistas terão conferido à reemergência ideológica de um passado glorioso: "*Les peintres que l'on appelait «second Apelle» n'imitaient pas, et pour cause, les oeuvres du premier; Florence, la «seconde république romaine» n'a adopté aucune des institutions de son prétendu modèle. La Renaissance n'était ou ne se concevait elle-même, que comme un processus de guérison*" (Klein, 1970, p. 215). Pensador arguto do seu tempo, também Panofsky aplicará o mesmo pendor crítico ao fenómeno da «*grande revivescência*» que o renascimento Burckhardtiano implica, de resto, em total sintonia com autores como W. Jäger ou C. H. Haskins, que numa antítese absoluta desta tese, propõem no seu lugar a instauração de um «*Renascimento do século doze*». No mesmo sentido, afirmar-se-á Thorndike, ao afirmar claramente a inexistência de "*nenhuma linha divisória entre a cultura 'medieval' e a cultura do 'Renascimento'*" (Panofsky, 1981, p. 25). Panofsky proporá em 1960, precisamente um século após a edição do "Renascimento Italiano" de Burckhardt, a hipótese plasticista de uma nova periodização, defendendo a integração de inúmeros micro 'renascimentos'. A sua relevância denota-se precisamente pela sucessão, continuidade e elasticidade temporal com que se manifestam os fenómenos de vanguarda; seja ela de carácter social, político, artístico ou científico: «*Na história como na física, também o tempo é função do espaço e a própria definição de um período como uma fase marcada por uma «mudança de direcção» implica, simultaneamente, continuidade e ruptura»* (Panofsky, 1981, p. 20). Esta visão tridimensional de um espaço-tempo histórico quebrará definitivamente a tradicional unidimensionalidade cronológica, defendendo o autor, a existência de inúmeros pontos de ruptura temporais, mas sobretudo geográficos, quebrando definitivamente a visão italocêntrica e renascentista de Burckhardt. Para Panofsky, será precisamente a práxis, os objectos e as inovações tecnológicas estabelecidas entre os seus autores que instituirão fracturas cronológicas evidentes: *«(...) o que nós designamos por «períodos» são simplesmente os nomes das inovações decisivas que sempre tiveram lugar através da história...»* (Panofsky, 1981, p. 17). A consciência destas barreiras cronológicas, resultantes de acontecimentos marcantes ou de epistémica relevância, quando vivenciada, torna-se, de facto, quase sempre problemática na sua definição. Referentes históricos que se instituem enquanto *timemarks* extremamente relevantes, dificilmente serão percepcionados por quem os

vivencia no seu legitimo tempo[350]. E esta perspectiva poderá ser atribuída tanto a Dante, como a Petrarca, Boccaccio, Giotto, Alberti, Leonardo, etc. Com efeito, a desfocalização que a periodização histórica induz, não sendo Kafkiana, revela-se, deste modo, indissociável dos inúmeros equívocos historiográficos pósteros. Importa assim, olhar para as tradicionais barreiras cronológicas exactamente na dimensão que Jacques Heers propõe, i.e., enquanto comodidade pedagógica tradicional, mas não efectiva. Esta mesma incapacidade crítica de percepcionar o tempo vivenciado, terá caracterizado na sua óptica, as tentativas frustes de demarcação cronológica que tanto os primeiros humanistas italianos, como autores como Vasari, terão em vão tentado implementar:

> No tempo dos humanistas italianos, não parece ter existido uma verdadeira preocupação em definir de modo rigoroso, amplamente seguido por todos, essa época de grande renovação, alvo de tantos encómios. Deste ponto de vista, o uso manteve-se incerto por muito tempo, e na época de Vasari continuava a reinar uma extrema confusão, que ele próprio não conseguia esclarecer. Para alguns autores, a palavra *moderno* designava o período a que hoje chamamos medieval, por conseguinte o do obscurantismo, por oposição ao antigo, enquanto, para outros, o moderno aplicava-se pelo contrário aos tempos da luz, a partir de Giotto. *Antico* podia referir-se ao passado romano, mas igualmente a um passado mais recente. Vasari pretendeu distinguir a *maniera antica*, a da Antiguidade, da *maniera greca*, que não era dos Gregos antigos, mas sim dos Bizantinos; e essa *maniera greca* correspondia, em pintura, à *maniera tedesca* em arquitectura. De tal sorte que as incertezas ou as ambiguidades perduravam e que certas palavras, e em particular a palavra *moderno*, acabavam por se tornar simplesmente incompreensíveis (Heers, 1994, pp. 80-81).

Um exemplo notório e nacional deste tipo de percepção cronológica desviante, simultaneamente *moderna* e *medieva* encontra-se presente na *Miscelânea* de Garcia de Resende (1470-1536), redigida em 1533. Nela, Resende invoca «as novas novidades», os «grandes acontecimentos» e as «desvairadas mudanças de vidas, e de costumes», procurando manifestar uma consciência particular do seu próprio tempo e/ou das transformações inequívocas de paradigma. Porém, e apesar do carácter notoriamente progressista com que procura caracterizar a sua vivência histórica, a leitura recorrente é que Resende terá habitado ainda um espaço de singular ambiguidade, ou seja, simultaneamente «antigo» e "preso aos valores da honra senhorial em que formara o espírito", no dizer de Veríssimo Serrão, e já português «moderno», banhado pelo sol do Renascimento (Resende, 1991, p. XI). Esta caracterização anfibológica e dúplice por natureza, traduz a mesmíssima e inevitável contradição cronológica em que praticamente todos os autores do *Cinquecento* terão incorrido.

[350] A título de exemplo, note-se que se por mero acaso, Franz Kafka possuísse uma intuição lúcida da tragédia que se adivinhava no inicio do século XX, não teria relatado de modo tão anódino os acontecimentos do dia 2 de Agosto de 1914: "A Alemanha declarou guerra à Rússia. – À tarde, natação" (Kafka, 2014, p. 332).

6.3. Centros e periferias cronológico-geográficas: novas proposições

> A major consequence of the decision to look at the Renaissance at a pan-European level is the emphasis on 'reception' in the sense of an active process of assimilation and transformation, as opposed to a simple spread of classical or Italian ideas (Burke, 1998, p. 5).

A premissa centralizadora do fenómeno renascentista italiano que Jacob Burckhardt propõe, sujeita automaticamente a uma avassaladora periferia a todo o restante espaço europeu: "*(…) O homem, considerado no seu aspecto exterior, nos objectos que o rodeiam, nos seus hábitos diários, em tudo isto é mais perfeito, mais belo, mais requintado em Itália do que entre os povos estranhos à Península Itálica.(…)"* (Burckhardt, 1973, p. 284). Para Burckhardt, todos os povos "estranhos" à Península Itálica formalizam por oposição a este axioma, uma amalgama poluta, rude e feia, face à extraordinária prole que vingava na velha e áurea península. Fora deste espaço de privilégios e desígnios vários, Burckhardt não encontra nenhum acontecimento relevante digno de referência, tratando-se, na visão do historiador suíço, de um mundo descentrado e distópico, onde a existência não encontra nenhum fundamento conceptual digno de nota. Burckhardt designa a cultura clássica reencontrada enquanto *Fons et origo* desta vanguarda sublimada e superior, graças à qual *"(…) os italianos não tardaram a tornar-se o povo mais avançado do mundo e a sentir a sua superioridade sobre as outras nações (…)"* (Burckhardt, 1973, pp. 140-141). Reside precisamente nesta premissa todo o edifício teórico desenvolvido por Burckhardt a partir das considerações que Petrarca teceu em torno da anábase do mundo clássico no final da sua mítica *Media Ætas*. Desta percepção de Petrarca, nasce precisamente a hostilidade frente a uma indeterminada *"Barbárie do Norte"*, responsável, na sua óptica, pela queda e perdição do solar império Romano. Com efeito, para autores como Gianozzo Manetti (1396-1459), descontando o reinado de Carlos Magno, o desaparecimento do império Romano teria resultado numa longa decadência, motivada exclusivamente pela introdução em Itália de inúmeras práticas e tradições artísticas bárbaras oriundas de povos que, "pouco ou nada conheciam da arquitectura; (…) povos que nunca tinham passado de simples pedreiros (*muratori*), ourives ou pintores, e construíam os edifícios à sua maneira" (Heers, 1994, pp. 73-74). Jacques Heers é peremptório ao apontar aos fundamentos seminais da doutrina humanista esta hostilidade ancestral à cultura *ultramontani*:

> Os autores italianos inculcaram assim a ideia de uma «barbárie» que, do fim do Império Romano e até ao seu tempo, não teria cessado de abalar, destruir ou abastardar a herança de uma brilhante civilização, a da Roma antiga. Daí proveio o apelo a um regresso ao clássico

> a que outros, reatando este espírito muitos anos mais tarde, virão a chamar Renascimento. Tudo aquilo que era «de além-Alpes», «alemão» (os humanistas teóricos preferiam escrever *tedesco*, em vez de *gotico*), devia, pois, ser rejeitado como bárbaro e decadente (Heers, 1994, p. 75).

Percebe-se face a este preconceito ancestral, a instauração de um ideário que se perpetuaria ao longo de toda a idade moderna. Não se compreende, porém, o seu perpetuar na contemporaneidade, onde os mesmos vocábulos caracterizadores, «gótico» e «primitivo» continuam a fazer escola. Com efeito, o Renascimento enquanto fenómeno espácio-temporal dilatado configura na sua vasta substância, realidades idiossincráticas complexas e por vezes contraditórias, prefigurando muito mais uma soma de periferias, do que a óbvia formulação de um centro. A habitual aposição estilística no que respeita à influência da antiguidade clássica na arte, conforme recorda Panofsky, encontra-se circunscrita a um território cronologicamente pneumático, i.e., sujeito a variações e "respirações" várias que continuam e descontinuam certas influências e desígnios estilísticos:

> Estilisticamente, pois, pode dizer-se que a reacção do Norte aos valores estéticos da arte clássica mudou de indiferente para negativa (...) no decurso do século quinze. No estádio final da evolução - marcada por uma espécie de détente em França bem como no Sul dos Países Baixos e por uma espécie de sombria turbulência (…) nos países germânicos - tornou-se impossível qualquer contacto directo com a Antiguidade (Panofsky, 1981, p. 279).

Obviamente, que o ponto de partida da revivescência do *Quattrocento* não se pode fundear única e simplesmente na presença tutelar do pensamento e da estética clássica. Não obstante esta aparente apatia face ao legado clássico, é um facto inquestionável que terá existido igualmente um «Renascimento» no Norte da Europa, cuja relevância rivaliza claramente com o do Sul (Porras, 2018; Nash, 2008). Múltiplos vectores sem qualquer ligação com o mundo clássico irão contribuir para uma generalizada alvorada, não apenas no domínio artístico, mas sobretudo universitário, científico, matemático, comercial, musical, literário, astronómico, etc. Em reforço desta ideia, Panofsky defende que em finais do século XIV e princípios do XV, não existiriam assim diferenças significativas e assinaláveis entre o que era produzido a Norte e a Sul dos Alpes; antes pelo contrário, o autor constata que nessa linha demarcada, efectivamente todos partiram basicamente do mesmo ponto e no mesmo instante, germanados de um comum propósito:

> Assim, pois, pelos fins do século catorze, a arte de Itália estava quase tão radicalmente afastada da Antiguidade como a arte do Norte; e só começando no zero o verdadeiro Renascimento poderia vir à Luz. Ao contrário dos vários «renascimentos» medievais, este Renascimento corresponderia ao que os biólogos designam por transformação mutacional, enquanto oposta à evolutiva: uma mudança simultaneamente súbita e permanente. E uma mutação análoga e simultânea - ou seja, a emergência de um novo estilo de pintura baseado na convicção, aparentemente trivial, mas ao mesmo tempo essencialmente nova, de que, para

> citarmos Leonardo, «o quadro mais digno de louvor é o que mais de perto se parece como o que se pretende imitar» (Panofsky, 1981, p. 221).

Compreende-se assim, o processo unitário de integração cognitiva que pautou a necessidade de representar e compreender o mundo, enquanto fenómeno generalizado e global, unificador de latitudes e longitudes distintas. De facto, sob o ponto de vista de um domínio óptico, a prevalência recairá forçosamente na arte produzida no Norte da Europa e dependerá sobretudo das linhas de comunicação estabelecidas entre este e o Sul, ligações comerciais que, conforme observado, se traduziram num fluxo e cruzamento constante de obras, técnicas e artífices.

Em face desta difusa e complexa demarcação temporal instituída pelo ensaio Burckhardtiano, serão vários os autores a ensaiar um exercício contrário, i.e., de reposição histórica face ao carácter artificial e ilusório que a tradicional periodização representa. Neste sentido, Le Goff proporá uma leitura distinta do friso temporal fundada sobre uma longa idade média cujo fim, posiciona em meados do século XVIII, correspondendo ao advento da fisiocracia, à invenção da máquina a vapor, ao nascimento da indústria moderna, e, no domínio filosófico e político, nesse relevante marco paradigmático que constitui o enciclopedismo e a revolução Francesa. Não se pense, porém, que neste exercício Le Goff renega todo o ideário de transformações sociais, culturais, politicas, económicas, artísticas e científicas que ao "renascimento" tradicionalmente são atribuídas. No seu lugar, o autor propõe que as mesmas sejam compreendidas enquanto reacções a movimentos de lenta transformação cuja génese localiza precisamente nos séculos XII e XIII, enquadrando estas transformações numa lógica de continuidade, mas não de ruptura. Deste ponto de vista, aquilo que o autor renega é a modernidade do próprio conceito de revolução patente na óptica em que Burckhardt o posicionou, i.e., como uma constante e interminável descoberta da novidade – o advento de um mundo onde subitamente tudo é novo (Le Goff, 2014, pp. 175-178). David Wootton chama precisamente a atenção para a perigosidade que o termo "revolução" representa para um entendimento cabal dos fenómenos históricos. Se entendidos enquanto abrupta transformação capaz de afectar toda uma população num mesmo período histórico, ou como uma lenta consequência de profundas transformações socioculturais. Wootton defende que com este carácter específico de ruptura imediata e global, não existirá, de facto, nenhuma revolução; seja ela científica, neolítica, militar, industrial ou de qualquer outra tipologia. No entanto, o autor alerta para o paradoxo da necessidade conceptual de ler a história sob este prisma de forma a compreender transformações de larga escala;

sejam elas de carácter económico, social, intelectual ou tecnológico (Wootton, 2015, pp. 20-21). Percebe-se assim, que a problemática caracterização do «Renascimento Europeu», não se extingue na indefinição cronológica, antes, estende-se a diversas áreas análogas, cuja compreensão cabal se torna um imperativo de revogação absoluta dessa perspectiva. Um desses aspectos de imperiosa revisão prende-se com os conceitos de centro e periferia que lhe são inerentes, mas sobretudo com os processos de «contágio» e disseminação cultural relativos às transformações que, de facto, ocorreram nos séculos XV e XVI. Observou-se anteriormente o modo como a instauração de uma micro-história, demoliu parcialmente os conceitos Burckhardtianos de uma «regeneração» monolítica centrada exclusivamente em Itália e na «revivescência» da cultura clássica. Investigaram-se também as práticas de transferência epistémica desenvolvidas nas *Trading Zones*, e fundamentalmente, o carácter multidisciplinar e pan-europeu dessas mesmas transferências. Observou-se igualmente, a forma como a óptica pictórica, a matemática, a geometria, e sobretudo a filosofia - constituíram o tecido multiforme onde essas trocas epistémicas decorreram ao longo de um espaço plural que se estendeu de Norte a Sul da Europa, sem evidências algumas de qualquer soberania ou circunscrição espaciotemporal. Peter Burke explica a pluralidade, e sobretudo a heterogeneidade destas práticas, através dos diversos modelos de recepção com que caracteriza o fenómeno. Para Burke terão existido diversos processos análogos, distantes, portanto, da anticomania Burckhardtiana, a viabilizar uma total disseminação do fenómeno da «modernidade» por todo o espaço Europeu, fenómeno este, que terá assumido características distintas de acordo com as idiossincrasias de cada ponto de recepção. Para tal, enumera diversos modelos metafóricos de recepção: um modelo de impacto, segundo o qual o movimento «penetra» diversas regiões; um modelo epidémico, através do qual distintas regiões da Europa são «apanhadas» numa espécie de contágio; um modelo comercial de empréstimo através da exportação e importação – algumas literais – caso dos livros e das pinturas – outras metafóricas – caso das ideias; e um modelo dito «hidráulico», no qual o movimento é compreendido do ponto de vista de propagação, influência, e estabelecimento de canais de absorção (Burke, 1998, pp. 5-6). Este último será na sua óptica o mais comum. Burke alerta, no entanto, para a complexidade destas formas de recepção, e sobretudo, para a integridade dos «bens» materiais ou imateriais transmitidos. De facto, recentes abordagens, permitem intuir que os «objectos» transmitidos, sofrem amplas transformações através dos processos de troca:

> Following the scholastic philosophers (whether consciously or not), they argue that 'whatever is received is received according to the manner of the receiver' (*Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*). They adopt the point of view of the receiver, not the original creator or producer, and so say relatively little about what the producer might call 'misunderstandings' or 'misinterpretations' of texts or other artefacts. Instead they present reception or consumption as itself a form of production, noting the creativity of acts of appropriation, assimilation, adaptation, reaction, response and even rejection (Burke, 1998, pp. 6-7).

Esta realidade, cruzada com uma perspectiva integrada da mobilidade, exportação e migração de pessoas, ideias, técnicas e bens no decorrer dos séculos XV e XVI, configura na óptica de Stephanie Porras, uma profícua abordagem. De facto, perante a itinerância e/ou migração de artistas, filósofos e cientistas que cruzaram as fronteiras em todos os sentidos no decorrer desse vasto período; do amplo mercado de livros e gravuras em franca expansão a partir de meados do *Quattrocento*; ou da instauração de uma rede de comunicações e de trocas comerciais pan-europeias [**Fig. 276**]; seria absurdo insistir nas designações tradicionais. O fenómeno deverá assim ser entendido, num amplo quadro sistémico orientado para as áreas de intervenção e de interesse correspondentes às idiossincrasias de cada um dos «microcentros» que constituem esta rede. Esta perspectiva inovadora, marca presencial de uma historiografia amplamente abrangente, encontra-se presente no olhar que Luís Filipe Barreto dedica ao fenómeno dos descobrimentos: *"O tempo, tal como o espaço, é sempre plural. Fruto da dialéctica duplicidade do macro e do micro, do individual e do grupal, objectivo e do subjectivo"* (Barreto, 1983, p. 166).

Na resposta concreta a esta problemática, encontram-se assim, paralelos entre a História, a História da Arte e a História da Ciência no que concerne à subversão da tradicional caracterização periódica e geográfica. Deste modo, e numa lógica em tudo semelhante à formulada por Jacques Le Goff e Panofsky para história, também Butterfield sugere uma ampla periodização na história da ciência, cindida por um intervalo compreendido entre 1300 e 1800, período esse capaz de abarcar tanto a origem como as próprias consequências das inúmeras revoluções científicas (Wootton, 2015, p. 18). Num olhar mais recente, Judith Field incidiu o foco exclusivamente sobre o fecundo cruzamento entre a matemática e a arte, estabelecendo um intervalo circunscrito simbolicamente entre duas datas fundamentais para a edificação de mais do que uma *«revivescência italiana»*, ou seja, dos verdadeiros contrafortes da idade moderna: a Primavera de 1300, onde Dante situa a acção da sua *Divina Comédia;* e o ano de 1650, triádico compromisso simbólico entre a data da morte de Galileu, de Descartes e de Desargues. Field considera esse amplo intervalo cronológico como fronteira natural onde

a recepção, compreensão e reformulação do legado greco-árabe terá sido definitivamente abduzido e alterado na sua estrutura científica de base (Field J. , 1997, p. 1). Também a *Scientia Pictórica*, enquanto fenómeno contínuo e transversal oriundo do século XIV, mas cujo desenvolvimento terá sofrido uma súbita aceleração no início do século XV com a já designada «Revolução Vitruviana», afigura-se totalmente concordante com a proposição de Field. De facto, poder-se-á inferir um amplo período decorrente entre as primeiras manifestações do «modernismo» Giottiano, precisamente por volta do ano de 1300 - até à concretização absoluta da *Scientia Pictórica*, i.e., do seu ensino formal nas academias entre meados do século XVI e meados do século XVII.

Perante esta leitura dos vectores que caracterizaram as múltiplos revoluções que grassaram um pouco por toda a Europa: cronologicamente compreendidas entre o último quartel do século XIV e a segunda metade do século XVI; e geograficamente entre a Itália, todo o Norte e parte do Leste da Europa e a Península Ibérica - o plano de fundo torna-se subitamente mais nítido. E considerando que a revolução terá decorrido em cinco frentes distintas: uma vivencial; uma literária; uma científica; uma filosófica; e uma artística[351], o quadro torna-se completo. O seu efeito conjunto, terá resultado assim numa singular percepção de sublimação das trevas, ilustrada conforme recorda Ana Maria Tarrio, através de uma das mais célebres metáforas do humanismo - o célebre aforismo "*Expulsio Barbariei*": "(…) A imagem das "luzes contra as trevas" é a conhecida expressão inaugural divulgada a partir de Francesco Petrarca, reformulada por Lorenzo Valla, Hermolao Barbaro, Angelo Poliziano, Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti..., e exportada como lema fundacional para os distintos humanismos europeus" (Nascimento, 2002, p. 68). Importa considerar, porém, que ao contrário do pressuposto Petrarquiano, mas também Burckhardtiano, esta "*Expulsio Barbariei*" não se pautará verdadeiramente por uma rejeição do «goticismo» do Norte da Europa, mas sim pela aniquilação da ignorância e do desconhecimento do mundo num amplo quadro epistémico independente da antiguidade clássica.

Efectivamente, um simples cruzamento de alguns dos marcos epistémicos já elencados em torno da génese da *Scientia Pictórica*, permite intuir a verdadeira extensão da rede geográfico-temporal do fenómeno: seja no ano de 1426, quando Masaccio concretizou a primeira configuração perspéctica na sua *Trindade*; seja em 1432 quando

[351] Às quais, por inerência da literária e filosófica, se juntará uma revolução teológica e/ou religiosa, que na sua essência, representará uma quinta coluna latente.

Jan Van Eyck concluiu o célebre e paradigmático altar de Gent; ou em 1435 quando Alberti publicou o *De Pictura*. Porém, ao projectar o olhar para as periferias, observa-se como outros acontecimentos coetâneos terão também contribuído para súbitas transformações de larga escala. Com efeito, em 1434, um ano antes de Alberti publicar o *De* Pictura, Gil Eanes terminava com séculos de opressão de um mar tenebroso e temível, ousando de vez aquele atrevimento *«(…) sob tão certa esperança de morte como lhe ante os olhos apresentavam»*, morte essa que assombrara homens de todas as condições e épocas no passado (Zurara, 1973, p. 50). O fenómeno de lenta edificação da modernidade terá assim decorrido num vasto território humano, disseminado desde o Norte Flamengo ao Sul Italiano, e daí até às varandas Atlânticas da Península Ibérica, que da sua condição periférica souberam ascender a uma centralidade inusitada. Ignorar as periferias, será abdicar em absoluto da compreensão do centro, pois estas, de acordo com Peter Burke, prefiguram quase sempre o seu espectro directo e/ou contraditório. Estas periferias frequentemente executam um fastidioso exercício de *imitatio* de fórmulas nucleares. Partindo de um modelo base concêntrico, será assim possível caracterizar todas as formas antinómicas, derivativas ou complementares que as diversas expressões periféricas terão assumido: seja por integração, assumindo e incorporando os modelos provenientes do centro; seja por antinomia, renegando as formas e modelos provenientes do centro e gerando modelos antagónicos e contraditórios; seja por anacronismo, assumindo modelos provenientes do centro já ultrapassados e ou decadentes; seja por confluência, integrando e fundindo modelos locais periféricos com modelos provenientes do centro, assumindo e criando novos modelos de raiz; seja por simbiose ou sincretismo, criando uma associação recíproca de dois ou mais referentes resultando num modelo com evidentes benefícios; ou finalmente, por importação parcelar, ou agnósica, patente na integração de motivos periféricos nos modelos pré-existentes. O capítulo sequente, demonstrará como todas estas características se encontram total ou parcialmente presentes no fenómeno Português, configurando um modelo de singular notoriedade.

6.4. Sumário

O objectivo do capítulo supra centrou-se em torno da análise do declínio da *Scientia Pictórica* em cinco domínios distintos: analisar o impacto do maneirismo nas estruturas cientificantes da pintura; examinar a génese do «mito do génio» e elencar os principais momentos do debate histórico em torno da questão; circunscrever a origem e instauração conceptual do «Renascimento Italiano» assim como da sua perpetuidade historicista; analisar a origem e consequências da periodização histórica; determinar o equivoco historiográfico da divisão entre centro e periferias cronológicas e geográficas. Através desta exposição procurou-se demonstrar que:

- O declínio da *Scientia Pictórica* a partir das primeiras décadas do século XVI, resultará da percepção que a nova geração atribui aos processos cientificantes dos tratadistas e teóricos do primeiro renascimento, cujo carácter, irão considerar insipido e pouco construtivo. No seu lugar, será erigida uma nova teoria da arte fundamentada sobre princípios outros, tais como: a *Facilità;* a *Sprezzatura*; o *Disegno Interno*; *Concetto;* e a *Idea*. Desta cisão, resultará não apenas um desprendimento face aos pressupostos teórico-práticos da *Scientia Pictórica*, mas também a valorização de novas dimensões estéticas, tais como: o primado da acção e do movimento; e uma profunda reformulação dos pressupostos naturalistas e humanistas do primeiro renascimento.

- O advento do maneirismo e dos novos pressupostos teóricos, fundados sobre o primado da *Ideia* e numa visão intelectualizada do mundo, dará origem ao mito do génio artístico. Este mito refutará doravante e de modo veemente toda e qualquer dependência de quaisquer processos auxiliares da práxis, assim como dos seus princípios científicos. Esta cisão dará origem a uma estrutura cobordista que se desenvolverá sobretudo a partir do século XVIII, e que oporá: por um lado o ressurgimento do mito romântico do artista genial; e por outro, o ressurgimento das tradicionais disciplinas artísticas, agregadas agora na esfera das ciências exactas. Esta cisão dará origem a duas correntes histórico-filosóficas opostas: uma teoria da arte fundada na interacção arte/ciência; uma teoria da arte fundada exclusivamente no primado da forma expressiva da ideia.

- A adopção do modelo tipológico da *Media Ætas* Petrarquiana, e subsequente instauração, por antinomia, do conceito de «Renascimento», resultará da assunção definitiva do termo por Michelet em 1840, mas sobretudo, graças à obra de Jacob

Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicada em 1860. Esta imposição tipológica irá originar uma ilusória desanexação entre uma cultura, dita «regeneradora» e directamente tributária da antiguidade clássica em Itália, e um derivado tardo gótico e «primitivista» em toda a cultura exógena à Península Itálica.

- A divisão infundada de autores e obras a montante ou jusante de um marcador tipológico, resultará numa equívoca percepção da sua relevância histórica. A *École des Annales* e a instauração conceptual da micro-história, será responsável pelo desmantelamento de diversas falácias que a historiografia oitocentista, baseada exclusivamente sobre uma visão campanilista do fenómeno, perpetuou, como por exemplo: a periodização; a anticomania; e o mito do «regresso às fontes». A instauração de uma visão tridimensional do espaço-tempo histórico quebrará definitivamente a tradicional unidimensionalidade cronológica da visão italocêntrica e renascentista Burckhardtiana. Panofsky implementará a ideia de que a práxis, os objectos e as inovações tecnológicas estabelecidas entre os seus autores, constituem, de facto, as genuínas fracturas cronológicas.

- Perante a compartimentação geográfica instituída por Burckhardt, para quem os povos "estranhos" à península não seriam relevantes nem dignos de referência, a historiografia tendeu a cristalizar-se num modelo centralista, remetendo para uma condição periférica e menorizante, todas as manifestações culturais e/ou vivenciais extra itálicas. No entanto, um amplo quadro sistémico instituído pela História, História da Arte e História da Ciência, irá reformular esta proposição seminal. Esta reflexão resultará na afirmação de distintas cronologias, cuja abrangência se pautará fundamentalmente por abarcarem no seu seio, tanto a origem como as próprias consequências das inúmeras revoluções epistémicas daí decorrentes. Esta perspectiva, resultará igualmente numa ampla compreensão dos modelos de recepção da «modernidade» e das transformações inerentes aos processos de troca de acordo com as idiossincrasias de cada um dos pontos de acolhimento.

7. SCIENTIA PICTÓRICA VI: A SCIENTIA PICTÓRICA EM PORTUGAL

> De facto, chamar «primitivos» a pintores como Jan Van Eyck, Jean Fouquet ou Nuno Gonçalves (…) pode ser surpreendente e um pouco inadequado (…) A capacidade de síntese de uma tal designação continua a ser imbatível, malgrado se achar um pouco fora de moda" (Carvalho J. A., 2010a, p. 16).

Em face da necessidade imperiosa de contextualizar de forma exaustiva o fenómeno da *Scientia Pictórica* no contexto Europeu, esta tese não configura, por certo, o local apropriado para uma análise profunda do caso Português. De resto, será de considerar que a relevância do tema convidará, certamente, á formulação de um futuro subsídio onde o assunto seja amplamente analisado. E, no entanto, uma tese consagrada ao tema *A Ciência Pictórica na Europa: 1430 – 1530*, não poderia deixar de abordar o caso nacional, cuja relevância e singularidade são por demais evidentes. Com efeito, o caso Português, ilustra de forma cabal, tanto os efeitos nefastos e perniciosos que a historiografia da arte *campanilista* e oitocentista produziram, como paradoxalmente, constitui de forma inequívoca um dos mais brilhantes capítulos da recepção dos principais estilemas, praxiemas e filosofemas da arte europeia - devidamente adequados, claro está, ao serviço de uma causa periférica. De facto, uma releitura da história da arte portuguesa à luz dos enunciados prévios da *Scientia Pictórica*, obrigará por certo a uma reformulação quase absoluta de alguns dos pressupostos historicistas que ainda hoje triunfam em determinados meios, nomeadamente a classificação de «Primitivos» a todo um vasto acervo da pintura nacional. Esta opinião é partilhada por Vítor Serrão, para quem a designação «Primitivos Portugueses», habitualmente atribuída à grande pintura executada em Portugal entre os reinados de D. Manuel I (1495-1512) e D. João III (1522-1557)[352], é imprópria e de convenção, contrariando cabalmente os propósitos de uma profunda revisão de uma história da arte científica (Serrão V. , 2001, p. 77). Torna-se assim evidente, que a afirmação em epígrafe proferida em 2010 por José Alberto Seabra Carvalho no âmbito do catálogo da exposição *Primitivos Portugueses 1450-1550 - O Século de Nuno Gonçalves*, contraria cabalmente este propósito. No decorrer da presente tese, foi possível compreender como tal percepção decorre de um evidente lapso

[352] Esta caracterização cronológica dos «Primitivos», obriga a recuar um pouco mais até ao reinado [1439-1449] do esclarecido Duque de Coimbra, D. Pedro (1392-1449), subsequente reinado [1448-1481] de D. Afonso V (1432-1481), e reinado [1481-1495] de D. João II (1455-1495). Algures neste lapso cronológico, seja qual for a tese reinante, Vicentina ou Fernandina, terá sido lançada a empreitada de Nuno Gonçalves, epítome seminal dessa nefasta designação.

historicista e que o seu perpetuar, infere uma grave distorção no tecido espaciotemporal da história da arte[353]. Não obstante esta percepção, que não é nova, continua a incorrer-se no equívoco vezes sem conta, mesmo a nível institucional. Uma história da arte científica como a que Vítor Serrão advoga, edificada mediante a análise dos três pilares fundamentais: incremento das investigações de arquivo; estudos mais dilatados de cotejo artístico internacional; análise específica de peças a partir de inventários pontuais de «séries estilísticas» - efectivar-se-á exclusivamente através da recolha de factos, nunca através das designações imbatíveis que Carvalho invoca, «malgrado se acharem um pouco fora de moda» (Serrão V. , 2001, p. 77). Sob pretexto de celebrar a grandeza e singularidade da pintura Portuguesa datada entre 1450 e 1550, século denominado como sendo o de "Nuno Gonçalves"[354], o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu de Évora organizaram uma grande exposição que decorreu entre 11 de Novembro de 2010 e 27 de Fevereiro de 2011 num vasto espaço museológico dividido entre as duas cidades. A iniciativa, com o propósito de exaltar e celebrar a qualidade da pintura Portuguesa no período alvo elencado, e dotada de felizes opções museológicas, em tudo contribuiu para a solidez de um relevante e inédito propósito. Esta grande exposição formalizaria, na óptica de Joaquim Caetano, a rara oportunidade de comparar um número de obras num mesmo espaço - escassa conjuntura que sucede *"Talvez uma em cada geração"* (Cordeiro, 2010). Se a mesma é invocada de forma profusa e entusiasta, é porque efectivamente foi essa visão de conjunto esclarecedora, que veiculou no autor da presente tese as certezas claras de uma absoluta paridade óptica e perspéctica entre o vasto acervo nacional e o amplo fenómeno europeu. Com efeito, foi possível constatar à época, que de uma forma genérica, e descontados alguns regionalismos, de resto, comuns a todo o espaço europeu, Itália e Flandres incluídos, a pintura Portuguesa produzida entre 1450 e 1550 obedece formalmente aos desígnios da *Scientia Pictórica*. Note-se porém, que a opção nominal eleita, tanto para a exposição, como para o seu extraordinário catálogo, e cuja autoria pressupõe derivar do comissário, incorre claramente num juízo de valor cuja

[353] Em artigo recente foi proposta a adopção de uma designação distinta, capaz de enquadrar a conjunção tipológica das duas valências nucleares da *Scientia Pictórica*: "Estamos de facto, perante uma escola compósita, onde os regionalismos idiossincráticos se encontram plenamente harmonizados com o setentrional rigor óptico e com o *Quantum Continuum* Albertiano, numa evidência clara e tipológica de um *Renascimento Internacional*" (Medeiros, 2017a, p. 93)

[354] Outro grave anacronismo que sugere uma mitificação excessiva do artista, de resto, na continuidade do célebre mito Grão-Vasco. É certo que não se atribui toda a pintura desse vasto século a Nuno Gonçalves, mas apodar o século decorrente entre a produção dos painéis e as derivas maneiristas de Holanda ou Campelo afigura-se de todo excessivo. Sobretudo, porque esse amplexo inclui a recepção, desenvolvimento e obsolescência de um processo, do qual Nuno Gonçalves apenas terá vislumbrado uma ínfima parte.

validade se torna amplamente discutível, traindo precisamente essa notória percepção de paridade para com o fenómeno europeu: *Primitivos Portugueses 1450-1550 – O Século de Nuno Gonçalves* (AA.VV., 2010). O paradoxo parece imperar. O próprio comissário, José Alberto Seabra Carvalho, revela no texto de abertura intitulado *A Exposição, Cem Anos de Primitivos Portugueses*, uma inusitada contradição ao defender que a exposição constitui não um ponto de chegada, mas a: *"(…) comunicação de um novo ponto de partida para o aprofundamento de conhecimentos acerca deste património nacional dos séculos XV e XVI, mostrando-o ao público, pode dizer-se, de um modo como este nunca o viu…"* (AA.VV., 2010, p. 15). Todavia, a agregação deste pressuposto à intenção de marcar uma posição relevante da pintura portuguesa no panorama da historiografia da arte europeia - na qual o autor advoga e bem, a inexistência de qualquer referência anterior a 1910 - sai gorado pela simples aposição do epíteto *Primitivos*. Esta designação atribui o mesmo valor tipológico a um conjunto de pintura representativa de um amplo período cronológico, um século, onde a integração dos diversos praxiemas, estilemas e filosofemas europeus, são por demais notórios, evidenciando, de facto, um inequívoco tique historicista. Manifesta-se assim uma enorme discrepância entre o epíteto primitivista eleito e os propósitos elencados nas palavras do comissário, de que *"Nesse século certinho, a pintura portuguesa atinge um brilho de qualidade artística"* (Cordeiro, 2010). Esta contradição encerra a evidência óbvia de um vulgar *lapsus memoriae*, onde a seminal intenção de renovação de olhares se encontra claramente minada por interferências historicistas sobrepostas a todo um conteúdo programático. Onde se desejava renovação e o estabelecimento de novos paradigmas – encontrou-se redundância histórica. Estranhamente, e apesar de reconhecer o carácter cônscio e memorativo de que a designação enferma, Seabra, defende a sua escolha sob o pretexto de um deliberado *"classicismo de ideias"*:

> Resta dizer que o termo «primitivos», usado no princípio do século xx para designar os **mestres anteriores ao «Renascimento»**, mas também aqueles pintores que se constituíam em emblema de uma **cultura nacional vigorosa** e primordial, parece hoje antiquado e pouco operativo. De facto, **chamar «primitivos» a pintores como Jan Van Eyck, Jean Fouquet ou Nuno Gonçalves**, numa época em que o léxico se pode confundir com a vocação de museus como o do Quai Branly, **pode ser surpreendente e um pouco inadequado**. Mas um nome como este **tem a sua carga historiográfica** e esta exposição, não sendo passadista, é memorativa e reivindica-se de um certo **classicismo de ideias** (AA.VV., 2010, p. 16, grifo nosso).

Parece de todo surpreendente, que o autor, depois de denunciar o óbvio despropósito e o pendor antiquado e pejorativo da expressão, defenda a sua implementação pela capacidade de síntese que a mesma encerra, síntese essa, que importa desmontar e

eliminar de vez. De facto, esta opção deliberada contrasta paradoxalmente com o cariz inovador que a exposição continha, ao incluir pela primeira vez toda uma imagética de pendor cientificante e analítico das obras, que abate inteiramente de sentido quando emersa na imperatividade da expressão. A assunção clara desta «carga historiográfica», parece configurar um deliberado sequestro e/ou oposição às tendências evidenciadas durante as últimas décadas da Monarquia Constitucional, da primeira república e das primeiras décadas do Estado Novo, onde grassou, de facto, um evidente «aportuguesamento» da pintura portuguesa (AA.VV., 2010, p. 15). No entanto, parece que em detrimento da anterior caracterização de uma mítica e ficcional «imagética lusitana» de cariz nacionalista, se optou, uma vez mais, por uma brutal "terraplanagem" nominal onde todos os traços de conformidade, mas também de singularidade, foram apagados através dessa vaga designação de «*Primitivos*». Estes infundados receios de neonacionalismos avulsos ou intenções programáticas obscuras, afiguram-se, hoje, de todo incompreensíveis e um lastro a alijar em definitivo do panorama cultural português[355]. De facto, a insistente permanência desta terminologia, apenas alimenta os equívocos historicistas que, recorde-se, se encontram na base Petrarquiana e Boccacciana do mito do renascimento enquanto reacção à *Barbárie do Norte*. À luz desta doutrina claramente *campanilista*, tudo aquilo que provinha *«de além-Alpes, «alemão» (os humanistas teóricos preferiam escrever tedesco, em vez de gótico), devia, pois, ser rejeitado como bárbaro e decadente»* (Heers, 1994, p. 75). Afigura-se claramente incompreensível e um elevado preço a pagar, querer desmontar o mito recente do «aportuguesamento» da pintura, fazendo uso de uma designação secular e edificada sobre propósitos amplamente desmemoriados e desviantes de uma verdade histórica. Um breve exercício de subliminar relevância, bastará para exemplificar esta posição, ou seja, determinar o pendor negativista do título daquele que será até à data, um dos melhores catálogos dedicados à pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI. De facto, e se dúvidas restassem acerca o carácter desviante que tal nomenclatura encerra, recorde-se uma vez mais o modo como o dicionário Houaiss designa o significado, o sentido e acepção do

[355] Veja-se a este respeito as recentes polémicas em torno da exposição *Lisboa Cidade Global* e do futuro "Museu das Descobertas", onde um infundado temor por neonacionalismos serôdios tenta impor uma agenda historicista que entende a história como um tribunal anacrónico, acusando determinados sectores não pactuantes com esta doutrina de puro revisionismo. Afigura-se, no entanto, inteiramente acertado o título eleito para a corrente exposição a decorrer no MNAA entre 31 de Maio e 29 de Setembro de 2019, cujo teor provocador, *Museu das Descobertas*, pretende precisamente convocar uma reflexão em torno do conceito e principalmente da função de um museu. (Cruz M. , 2017; Martins & Paixão, 2018; Caetano M. J., 2019).

vocábulo “Primitivo”, enquanto forma de designar um artista cujo período ou obra não se enquadra num determinado cânone historicista:

> 1 - que é o primeiro a existir; que coincide com a origem de uma determinada entidade; inicial; primevo, original; 2 - contemporâneo dos primeiros tempos de uma civilização, colonização, (…) antigo, ancestral, remoto; 3 - (…) anterior a qualquer civilização (…); 4 - **cuja economia e técnica são notavelmente inferiores** em relação às das grandes civilizações (…); 5 - que não evoluiu, não se aperfeiçoou; **antiquado, arcaico, atrasado**; 6 **- sem técnica ou arte; rude, simples, tosco, rudimentar** (…); 8 - impulsivo, **bárbaro**, brutal, instintivo (…); (…); 12 - **diz-se de ou pintor ou escultor que precedeu os mestres da Renascença** (…) (Houaiss, Villar, & Franco, 2003, p. 2978, grifo nosso).

A última definição identifica-se totalmente com os propósitos enunciados na longínqua Itália do século XIV e perpetuada pelos padrões historiográficos oitocentistas, ou seja, correspondendo *ipis verbis* a um artista que, precedendo os «mestres da renascença», é-lhes manifestamente inferior. Também José Alberto Seabra parece denunciar a fragilidade da designação quando reforça a associação directa entre esse vago «primitivismo» e alguns mestres “anteriores” ao «Renascimento», caso de Jan van Eyck Jean Fouquet e Nuno Gonçalves. Vale a pena questionar esta opção, não obstante o carácter absurdo que encerra. De facto, e face ao argumentário anteriormente invocado de autores como Garin, Hauser, Panofksy, Gombrich, Cassirer, Le Goff, Heers, Klein, Burke, Wootton ou Field - com que base e em que critérios é que se poderá classificar esse período e a viabilidade de um termo como «mestre da renascença»? A simples formulação desta questão desenvolve automaticamente um interminável *mise en abyme* de sub-questões que se impõem, senão observe-se: qual renascimento, o do Norte ou o do Sul da Europa? E qual o período cronológico válido: uma contagem a partir de Giotto e Dante; do ano de 1453; ou das amplas cronologias propostas pelos autores atrás elencados? E se sim, qual delas e qual o critério a eleger: histórico, histórico-artístico, histórico-científico ou histórico-filosófico? Referir-se-á a expressão de forma genérica ao fenómeno pan-europeu da idade moderna? E qual a formação desses mestres e a que escola pertencem? Mestre formados segundo os critérios da óptica pictórica neerlandesa, ou formados segundo os critérios espaciais da *perspectiva artificialis?* Ou formados já na confluência das duas escolas? E se sim, serão resultantes dos processos de recepção atrás invocados? E esses processos terão decorrido de que modo e segundo que modelo: de impacto, epidémico, comercial ou hidráulico? E por último, qual a integridade do modelo original face às transformações daí decorrentes? Como se vê, a resposta a esta simples questão não é evidente, originando antes, um abismo interminável de indagações capazes de subverter toda e qualquer tentativa de síntese ou de designação generalista: seja a de «Primitivos»; seja a de «Mestres da Renascença». Note-se por fim, que a genuína

dimensão antológica que a palavra «Primitivos» encerra, encontra cabal explicação na caracterização que Judith Field estabelece do fenómeno: *"The name Renaissance is really a label for a style not for a period"* (Field J. , 1997, p. 1). Na verdade, essa definição vaga e estilocêntrica, constitui precisamente a origem da tão renomada pretensa falta de *originalidade* com que habitualmente se tem classificado o acervo pictórico nacional, e que Serrão contesta liminarmente. Na sua óptica, a premissa de uma total dominação do modelo flamengo, não passa de uma subversão de um modelo de superior complexidade, constituído por uma caracterização *sui generis* e singular de uma escola de dimensão europeia (Serrão V. , 2001, p. 77). Esta posição resultará liminarmente das já referidas premissas de Peter Burke acerca da recepção material e imaterial de um «renascimento pan-europeu»; ou seja, de um modelo comercial mediante a exportação e importação; e/ou de um modelo «hidráulico», capaz de sujeitar o território Português à propagação, influência, e estabelecimento de canais de absorção (Burke, 1998, pp. 5-6). Observe-se, no entanto, que Serrão reclama um claro estatuto de singularidade e «autonomia» para a escola Portuguesa, denotando, e bem, traços de uma evidente independência face às suas congéneres italianas, flamengas ou peninsulares:

> Efectivamente, as obras de iniciativa régia que saíram das «oficinas» de Jorge Afonso, do Mestre da Lourinhã, de Cristóvão de Figueiredo, de Gregório Lopes e de Garcia Fernandes (Lisboa), de Francisco Henriques e Frei Carlos (Évora), de Vasco Fernandes e Gaspar Vaz (Viseu), de Vicente Gil e Manuel Vicente (Coimbra), de André de Padilha (Viana), etc., pautam-se por padrões estéticos que, embora geralmente ligados ao denominado figurino *hispano-flamengo*, se revelam assaz diversificados dos que vigoravam ao tempo nos Países Baixos. Se é certo que se verifica uma dominante inspiração nos modelos flamengos de Antuérpia, Gand, Ypres e Bruges (…) sucede que as nossas oficinas souberam explorar, por via pessoalizada enquanto «escola», aspectos ligados ao quotidiano eufórico de uma verdadeira «idade do ouro» (…) a pintura portuguesa dos anos 1500-1550 assume-se como um capítulo extremamente original no quadro da arte europeia do dealbar da Idade Moderna (Serrão V. , 2001, pp. 78,79).

Esta caracterização assume total concordância com o enunciado dos filósofos escolásticos que Peter Burke invoca, onde «tudo o que é recebido é recebido de acordo com a maneira do receptor», recordando assim a frágil integridade dos «bens» materiais ou imateriais aquando dos processos de troca cultural. De facto, a abordagem que Serrão estabelece em torno dessa «via pessoalizada», permite efectivamente intuir que os estilemas originais terão sofrido amplas transformações mediante os processos de troca sincréticos a que foram sujeitos. Recorde-se que estes se enquadram claramente nos pressupostos atrás invocados, quando se caracterizaram os diversos modelos de corrupção que as expressões periféricas poderão assumir: por confluência, ou seja, integrando e fundindo modelos periféricos com modelos provenientes do centro; ou por simbiose e/ou sincretismo, ou seja, criando uma associação recíproca de dois ou mais referentes de forma a originar

modelos inovadores. Note-se, porém, que estes pressupostos serão válidos exclusivamente na óptica que Serrão invoca, ou seja, no que respeita a uma maior ou menor integridade dos estilemas originais face a algumas idiossincrasias estéticas periféricas. De facto, será possível observar que grande parte da pintura produzida nos três principais centros: Lisboa, Évora e Viseu - cumpre na íntegra o axiomático paradigma da *Scientia Pictórica*, encontrando-se deste modo, totalmente enquadrada no movimento pan-europeu de uma pintura cientificada. Em face da notável singularidade estética que Serrão denota na chamada «escola portuguesa», e que se confirma claramente de um ponto de vista técnico, importa reinvocar que uma das mais perniciosas definições de *primitivo*, é precisamente a de um artista que não evolui, que é antiquado, arcaico e atrasado, desprovido de técnica, rudimentar e tosco. No entanto, ao contemplar os inefáveis painéis de Nuno Gonçalves [**Fig. 212**, **Fig. 215**, **Fig. 216**, **Fig. 217**, **Fig. 220**], como considerar que representam algo de rude, que não evoluiu ou que não se aperfeiçoou? Ou considerar arcaica ou atrasada e desprovida de técnica a célebre *Anunciação* pintada em 1515 por Jorge Afonso [**Fig. 237**], e que contém, para além de uma integridade óptica e perspéctica por demais evidentes, uma das mais precoces representações do *Efeito Tyndall* [**Fig. 243**]?[356] Ou identificar traços de imperícia no *Martírio de São Sebastião* pintado entre 1536 e 1539 por Gregório Lopes [**Fig. 246**], obra que manifesta uma inovadora compensação perspéctica?[357] Ou apodar de antiquada a *Virgem, o Menino e Anjos* do mesmo artista [**Fig. 249**], onde os detalhes pictóricos do célebre fio de *Apeles* e da cesta de fruta [**Fig. 250**, **Fig. 251**], a integram plenamente no universo de um humanismo esclarecido pan-europeu? A resposta é evidente pela exaustão da argumentação já enunciada e amplamente debatida, e de facto, perante a perspectiva de conjunto invocada, torna-se claramente axiomática: o facto de estas obras não corresponderem inteiramente aos preceitos estéticos da arte produzida em Itália num determinado e muito restrito período, não as remete certamente para o *bas-fond* da arte ocidental primitivista e/ou goticista. Com efeito, apesar de distarem entre si quase um século e de constituírem uma diminuta amostra de um vasto acervo, as obras elencadas comungam a seu tempo de uma linguagem transversal a todo o universo oficinal europeu,

[356] *Vide* a este respeito (Medeiros, 2017a).

[357] O *Martírio de São Sebastião*, a *Pregação de Santo António aos Peixes* e a *Virgem com o Menino e os Anjos*, terão sido concebidas para o espaço circular da Charola, manifestando, na óptica de Joaquim de Oliveira Caetano, diversas anamorfoses correctoras das deformações perspécticas induzidas, ainda que, na óptica de António Oriol, tenham sido realizadas por via empírica. *Vide* a este respeito (Trindade, 2008, pp. 663-674).

i.e., uma linguagem composta de valores oriundos das duas grandes tradições pictóricas: a flamenga e a italiana. Para além do mais, a chamada «escola Portuguesa», manifesta claramente na sua tessitura todos os sinais e evidências de uma mestria em total consonância com as suas congéneres. Mestria esta que, conforme observado, constituiu a *matéria de facto* que viabilizou um singular reconhecimento estatutário. De facto, não obstante a existência de idiossincrasias várias, os artistas nacionais comprovarão o seu valor almejando posições de destaque na corte, cujo relevo permite enquadrá-los nas grandes transformações estatutárias que deram origem ao *Artifex Polytechnes* e ao *Doctus Artifex.* Sabe-se hoje seguramente, que estes aspectos começaram a configurar mais a regra do que propriamente a excepção e que o reconhecimento que elevou os artistas à categoria de profissionais liberais, terá sido precisamente o seu vínculo aos fundamentos de uma proto-revolução científica emergente, que em Portugal, graças ao desígnio marítimo, assumirá especial relevância. Estes traços são reveladores de vanguardismo e ruptura; e não de receituário e conformismo. Na realidade, a história da arte e da ciência em Portugal, desde a segunda metade do século XV até meados do século XVI, manifestará inegáveis padrões progressistas e de modernidade totalmente equiparados com o modelo Italiano e/ou Norte Europeu. Estes, manifestar-se-ão em distintas e emergentes áreas relacionadas com a tipologia de «renascimento» recepcionada em Portugal, i.e., maioritariamente associada às problemáticas e consequências da expansão e «descoberta» marítima do mundo[358]: seja no campo do desenvolvimento científico e comercial; seja na cumplicidade óbvia entre a arte pictórica e a cartografia ilustrada; seja no plano de uma produção artística ao serviço da edificação imagética de um império; seja na cumplicidade entre, criadores, artífices, e construtores de instrumentos científicos. Todas estas evidências no seu conjunto, revelam de facto, os traços existenciais de uma das mais profícuas *Trading Zones* da Europa.

Apesar destas recentes evidências, tarda uma concepção renovada que permita uma visão alargada do fenómeno, renovação para a qual se espera contribuir com o subsídio da presente tese. Até aqui falou-se e continua a falar-se objectivamente de história de períodos, história de estilos, história de mentalidades, biografias de artista, hermenêutica e filologia; sem, no entanto, quebrar essa estrutura prévia que configura o edifício formal onde os modelos historiográficos se repetem sem formular novidade evidente. Dever-se-

[358] Como refere Luís Filipe Barreto: "O Renascimento Português centrou a quase totalidade da sua força social e intelectual no Oriente. As Índias orientais surgem como destino material chave e problemática intelectual máxima" (Barreto, 1983, p. 169).

á, no entanto, procurar um sentido fora de um modelo mental estruturado em enciclias sucessivas e que condiciona e deturpa objectivamente a identidade formal de homens como Jorge Afonso, Francisco Henriques, Mestre da Lourinhã, Vasco Fernandes, Gregório Lopes entre tantos outros. Uma vez integrados exclusivamente nas rígidas concepções historiográficas que os *estilemas* impõem, subverte-se inequivocamente um olhar mais lúcido e atento à fenomenologia da *Scientia Pictórica*, tornando-se quase impossível resgatá-los dessa seriação parcelar. Com efeito esta deriva historicista torna-se imparável perante a interminável estrutura de enciclias que a sua condição periférica instala: começa pela periodização, i.e., a classificação num determinado lapso temporal; classificação esta que formaliza uma obrigatória filiação a um determinado estilo; estilo que conduz à integração em todo um sistema de crenças e práticas; práticas que por sua vez vinculam os seus operadores a determinados valores socioculturais; valores estes que desclassificam os autores, remetendo-os a um flagrante anonimato; que por sua vez… *ad infinitum*. É evidente que não se pretende de modo algum, desfigurar a realidade histórica em torno de um certo desfasamento estilístico da pintura nacional face às vanguardas europeias. Efectivamente, constitui um facto que algumas das principais transições estilísticas, hoje claramente categorizados na sua origem cronológico-geográfica, tardaram a implementar-se em território nacional, e que quando o fizeram, afirmaram-se de forma notoriamente anacrónica. Serrão alerta precisamente para um permanente adiamento associado à implementação destas vanguardas europeias: seja na implantação tardia desse firme, mas breve vínculo ao clássico, onde ser-se "romano, não importa como, não importa onde" constituía uma espécie de santo-e-senha geracional; seja na introdução extemporânea do maneirismo, recepção tardia e «moderna» de alguns incumpridos renascimentos periféricos (Serrão V. , 2001, pp. 47, 167-168). Importa, no entanto, compreender que o próprio conceito de «vanguarda» caracteriza um fenómeno particular, integrado num contexto próprio, e que raras vezes é transferível ou aplicável a outras realidades socioculturais. Se em Itália a «vanguarda» de Rosso Fiorentino ou Pontormo representava o reflexo de uma profunda crise existencial, em Portugal, artistas como Jorge Afonso ou Vasco Fernandes desenvolviam um outro conceito de «vanguarda»: a representação do «outro» e a abertura da arte ao vivencial-global [**Fig. 237**, **Fig. 241**, **Fig. 258**].

7.1. *Problèmes des Primitifs Portugais?*

> (…) il y a des époques dans la vie de certains pays où un ensemble de conditions favorise le progrés de leurs forces créatices, l'épanouissement de la plupart des virtualités de la nation, tant dans la vie politique que dans le domaine propre de la vie intellectuelle et artistique (Malkiel-Jirmounsky, 1941, p. 9).

O título deste capítulo, abduzido da obra homónima de Myron Malkiel-Jirmounsky, não deixa de constituir uma provocação face ao anteriormente exposto. Com efeito, a afirmação torna-se válida quando se converte em indagação. Quais os principais problemas dos «primitivos portugueses»? Identificam-se quatro cujo impacto se poderá considerar particularmente nefasto: o primeiro, amplamente abordado no capítulo prévio, encontra-se integrado na própria questão: a designação de «primitivos»; o segundo, prende-se com a grave erosão do acervo de pintura da segunda metade do século XV, problema este que instaura vazios e descontinuidades flagrantes; o terceiro, e em intima associação com o anterior, prende-se com as problemáticas associadas à datação; e o quarto e último problema, advém do cotejo qualitativo para com as escolas e «vanguardas» exógenas, que longe de integrar ou explicar determinadas opções estilísticas, as caracterizam exclusivamente num quadro de maior ou menor dissemelhança com a matriz historicista. Jirmounsky parece responder em parte a esta última problemática, quando afirma existirem momentos na vida de certos países em que um conjunto de condições particulares, favorecem o progresso das forças criativas tanto na vida política, como no campo da vida intelectual e artística. Designa deste modo um feixe de eventos de natureza diversa, cujo impacto se afirma transversalmente na sociedade, manifestando-se sob as mais diversas formas:

> Cette période de navigations et de grandioses entreprises coloniales s'accompagne d'un épanouissement extraordinaire de la vie artistique, si riche, complète, et éclatante qu'elle détermine une ère brillante, - de courte durée certes – où le Portugal put prétendre à l'hégémonie matérielle et spirituelle sur l'Univers. La floraison des arts, la création d'une élite sociale qui les cultive sont caractéristiques de la Renaissance dans ce pays (Malkiel-Jirmounsky, 1941, p. 9).

O autor faz coincidir no mesmo plano questões tão diversas como: o período de navegações, a expansão colonial e o florescimento económico; o extraordinário progresso das artes; a criação de uma elite social; e o desenvolvimento de um progresso inteiramente compatível com a ideia de «Renascença» (Malkiel-Jirmounsky, 1941, p. 9). Tendo em conta a distância temporal em que foram proferidas, estas ideias prefiguram um sentido absolutamente visionário. Esta visão, configura em parte aquilo que Jacques Derrida

define por pôr em evidência a "solidariedade sistemática e histórica de conceitos e gestos do pensamento que, com frequência, se acredita inocentemente poder separar" (Derrida *apud* Barreto, 1987, p. 5). Também Joaquim de Vasconcelos apelará a uma tão necessária concertação entre a história da arte e um profundo conhecimento das relações internacionais, condição que considera *sine qua non* para o entendimento daquilo que designa por "História das emigrações artísticas para a Península" - condição essencial para a recepção da *Scientia Pictórica* em Portugal (Vasconcellos, 1929a, pp. XV-XVI). De facto, será plausivel crer, que em Portugal, e face às dinâmicas vivenciais e científicas que os descobrimentos instauraram, sobrevivessem estilemas exógenos ou totalmente impérvios a esta realidade? Seria plausivel que se instalasse uma «anticomania» quando aquilo que se operava, era precisamente o quebrar dos limites geográficos e cognitivos que essa antiguidade clássica havia imposto durante toda a idade média? Seria de crer que se estabelecessem relações privilegiadas com Itália, quando o principal parceiro estratégico e comercial desse período eram os Países Baixos? Certamente que não, sendo precisamente este enquadramento geopolítico e essa solidariedade entre as diversas «forças criativas», a instalar a singularidade na arte Portuguesa dos séculos XV e XVI. Se o simples elencar destes factos elucidam parcelarmente alguns dos seminais equívocos por detrás da nefasta expressão «primitivos portugueses», a visualização dos mesmos alcançará um efeito distinto e de largo espectro. Com efeito, a realidade conceptual que uma história multidisciplinar induz, torna-se clara quando confrontada visualmente com os aspectos integrados num veículo de *imaginerie*, que segundo a perspectiva de René Thom, apresenta uma visão que constitui sempre *«(...) um bem e não um mal»* (Thom, 1985, p. 103). A análise prévia das tabelas dedicadas à cronologia da revolução científica, ao advento da óptica e da perspectiva, assim como, ao advento do *Artifex Polytechnes* e do *Doctus Artifex*, forneceu uma visão exclusivamente biográfico-factual. Através da intersecção entre os lapsos vivenciais de alguns dos principais intervenientes com os diversos acontecimentos históricos, artísticos e científicos decorrentes entre 1350 e 1550/80, caracterizou-se geracionalmente a origem, desenvolvimento e transmissão da *Scientia Pictórica*. A tabela cronológica conjuntural agora em exame [**Tabela 5**], com um enfoque particular na situação interna, opta por uma comparação entre diversos fenómenos decorrentes num lapso cronológico distinto, mas que permite integrar o fenómeno num contexto mais alargado: 1470 e 1600. Estas duas datas circunscrevem um período cronológico interno, balizado a montante pelo surgimento dos painéis Vicentinos, e a jusante por dois acontecimentos de especial relevância e que se crê interligados: por

um lado o reconhecimento a partir de 1577, do estatuto liberal dos pintores do reino; e por outro, a sistematização de sofisticados processos de ensino da matemática e da geometria, nomeadamente a transferência da «aula da esfera» criada em 1553 no colégio de Santo Antão o Velho para as novas instalações do Colégio de Santo Antão o Novo em 1590. Dentro do período decorrente inscrevem-se diversos marcadores cuja interactividade é por demais relevante: marcadores biográficos de alguns artistas paradigmáticos; acontecimentos significativos de âmbito estatutário; novidades marcantes no campo editorial; principais acontecimentos na esfera do ensino e/ou divulgação da ciência; e demarcação dos diversos ciclos político-diplomáticos. Todos estes acontecimentos encontram-se diferenciados entre o período da revolução Vitruviana e respectiva manifestação do *Doctus Artifex Polytechnes* [a azul], ou decorrendo já em plena revolução Copernicana e respectivo reino do *Uomo Universale* [a rosa]. A cronologia interna, mais complexa e de âmbito mais genérico, confronta-se com alguns marcadores paradigmáticos dos diversos ciclos artísticos: em cima o caso Italiano e em baixo o figurino Flamengo/Alemão.

De facto, a novidade absoluta que os painéis de Nuno Gonçalves inscrevem no reinado de D. Afonso V, quando confrontados conjunturalmente com o panorama europeu coetâneo, reveste-se de um superior e revelador significado [**Marcador 1**]. A intersecção da data estimada para a sua produção, cerca de 1470, coincide em Itália com a maturidade da obra de Piero della Francesca (1415-1492), de Antonello da Messina (1430-1479), assim como, com a plena afirmação artística do longevo Giovanni Bellini (1430-1516). Na Flandres por seu turno, os painéis encontram-se alinhados já com a segunda geração de artistas que sucederam tanto a Jan van Eyck, falecido no ano de 1441, como a Rogier van der Weyden em 1464, ou ainda a Petrus Christus, Dieric Bouts e Hugo van der Goes, falecidos respectivamente em 1473, 1475 e 1482. Nuno Gonçalves encontra-se assim inserido num período de transição decorrente entre o decaimento da escola de Bruges, representada ainda por Hans Memling (c. 1430/40-1494), Gerard David (1460-1523) e Hugo van der Goes, e/ou a lenta afirmação da escola de Antuérpia, representada já por Quentin Massys (1466-1530). Note-se, porém, que as próprias dúvidas em torno do período da sua actividade, compreendida habitualmente como tendo decorrido entre 1450 e 1491, dilatam um pouco este hipotético espectro de influência, e lançam sérias hipóteses da sua formação ter decorrido ainda no âmbito da primeira geração. Observe-se agora, tendo em conta este enquadramento, qual o grau de conformidade técnica que os painéis apresentam para com as escolas congéneres. A

confrontação dos painéis com uma obra coetânea de Piero della Francesca, caso da *Natividade* da National Gallery [**Fig. 165**] pintada precisamente entre 1470 e 1475, poderá ser surpreendente. Constitui um dado comummente aceite, que Piero terá começado a recorrer à técnica do óleo já numa fase tardia da sua carreira, tendo existido, porém, um período prévio onde se denotam ainda traços do uso de uma técnica mista têmpera/óleo. De facto, uma obra icónica como *A Flagelação de Cristo*, pintada cerca de 1459-1460 [**Fig. 164**], surge referenciada pela *Galleria Nazionale delle Marche*, onde se encontra exposta, como sendo *tempera su tavola*, i.e., exclusivamente pintada a têmpera (Marche, 2019). Também a célebre *Sacra Conversazione*, dita *Pala di Brera* [**Fig. 169**], pintada entre 1472 e 1474, encontra-se referenciada pela *Pinacoteca di Brera* como tendo sido executada a têmpera sobre madeira (Brera, 2019). A *Natividade* parece constituir assim um caso isolado, visto a National Gallery conferir precisamente a esta obra um carácter eminentemente transitório entre a prática da têmpera, na qual Piero seria notabilíssimo, e um domínio ainda instável, tanto da práxis do óleo, como inclusive, do figurino estético neerlandês:

> Piero painted with tempera early in his career, but for later works like this one he began working in oil. Along with the use of brown under-painting for the figures, this shows a familiarity with Netherlandish and Flemish work. This is reinforced by the slim figure of Christ, who lacks the square muscularity of contemporary depictions from Italy, and is more reminiscent of paintings by artists like Hugo van der Goes (Gallery, 2019).

Para além da «severidade» flamenga com que Piero representou a figura de Jesus, também os anjos cantores revelam um claro ascendente daqueles que Jan van Eyck havia representado cerca de quatro décadas antes no registo superior do seu altar de Gent [**Fig. 21**]. Note-se igualmente, que na *Natividade* os rostos são ainda claramente de "convenção", parcelarmente tributários das formulas Cenninianas de representação, excepção feita aos hipotéticos retratos dos doadores, representados sob a figura de dois pastores. Em nenhum outro aspecto, a obra se equipara às suas congéneres flamengas: seja na representação mimética de texturas, visualmente indiferenciadas; seja no verismo anatómico das personagens; seja no realismo paisagístico. Será totalmente desnecessário, como é evidente, salientar que a grande «novidade» que Piero inscreve na sua obra, se circunscreve estritamente à *perspectiva artificialis*, nesta obra, praticamente inoperante. No entanto, e apesar de reconhecido o claro ascendente, tanto do *praxiema* flamengo[359],

[359] De resto, tanto a influência como o contacto directo entre Piero della Francesca e a grande pintura flamenga encontra-se claramente determinada. Quando Ciríaco de Ancona se confrontou no ano de 1449 com a *Descida da Cruz* de Rogier van der Weyden, sabe-se que Piero também se encontrava-se presente na corte dos Este em Ferrara (Keizer, 2018, p. 13).

como dos diversos *estilemas* elencados, em nenhum momento a obra em exame é descrita como sendo um «primitivo italiano». Já os coetâneos painéis de Nuno Gonçalves, não obstante inscreverem todo um feixe de novidades que os integram certamente num patamar de superior relevância tecnológica e epistémica, encontram-se apodados dessa infeliz designação. De facto, e de acordo com o observado anteriormente[360], se as oficinas italianas começavam em finais da década de sessenta a integrar a técnica do óleo na prática pictórica, tudo indica que em Portugal tenha ocorrido o mesmo. Note-se, porém, que do ponto de vista técnico, subsistem dúvidas em torno do uso exclusivo do óleo ou da prevalência de uma técnica mista, de resto e conforme observado, à semelhança do próprio *médium* Eyckiano. Recorde-se que nesse evasivo *medium* foram detectados elementos proteicos, facto que sugere precisamente o uso de têmpera sob ulteriores camadas de óleo[361]. O panorama técnico dos painéis sugere uma situação em tudo semelhante. De acordo com António João Cruz, se nos primeiros ensaios dedicados aos painéis por Joaquim de Vasconcelos, os mesmo surgem caracterizados como sendo realizados «sempre a óleo», análises pósteras vieram demonstrar uma realidade de superior complexidade. João Couto fala do uso de uma técnica mista em que os pigmentos seriam aglutinados numa emulsão obtida a partir do ovo, uma espécie de transição aplicada "a seguir ao emprego da têmpera e antes da utilização triunfante do óleo" (Couto, 1954, p. 5). As primeiras análises químicas realizadas na década de setenta, vieram confirmar a existência de um aglutinante à base de proteínas, o que pressupõe, ainda que de forma inconclusiva, o uso de têmpera a ovo. Os autores do estudo alertaram, porém, que as reduzidas dimensões das amostras poderiam tornar inconclusiva ou infundada esta conclusão (Cruz A. J., 1994, pp. 41-45). Estudos recentes, porém, vieram veicular alguma clareza a este prévio cenário de profundas incertezas. Com efeito, o estudo conduzido por José Mendes, António João Cruz entre outros, detectou a presença de óleo e de um material proteico em diversas camadas de preparação analisadas, cuja presença poderá ser resultante, ou de uma aplicação original nas camadas sobrejacentes, ou de uma impregnação das mesmas pelas tintas utilizadas nas camadas superiores (Cruz, Mendes, Carvalho, Candeias, & Mirao, 2013, pp. 112-113). Parece assim resolvida a questão da técnica empregue por Nuno Gonçalves, em tudo compatível com os ensaios realizados em torno desse misterioso *médium* Eyckiano. No entanto, se do ponto de vista tecnológico, tanto os painéis como a *Natividade* de Piero parecem estar a par, será do

[360] *Vide* páginas 244 - 249.
[361] *Vide* páginas 192 - 197.

ponto de vista da óptica pictórica que se assinalam as maiores discrepâncias. Com efeito, e conforme já referido, a *Natividade* apresenta alguns traços de flagrante inconformidade para com a matriz flamenga: seja na indefinição textural; na ausência de representação de materiais reflectores como metal ou vidro; ou no profundo convencionalismo dos rostos. Os painéis por seu lado, apresentam um panorama inteiramente distinto. De facto, e conforme se observará no capítulo dedicado à óptica pictórica em Portugal, serão inúmeros os indícios tanto de um claro domínio dos efeitos lumínicos, cromáticos e texturais, como da representação do retrato numa perspectiva inaugural. Para Pedro Flor, o forte individualismo do olhar de cada uma das personagens, integra os painéis num singular patamar de retrato psicológico, nomeando Nuno Gonçalves como um dos grandes nomes da arte do retrato europeu do século XV (Flor, 2010, p. 218). A própria tipologia singular dos painéis, sugere a Dalila Rodrigues que os mesmos rompem com os esquemas tradicionais ao conjugar a força expressiva do retrato com uma modernidade consubstanciada em múltiplos domínios, "(…) cujo alcance não é fácil de determinar" (Rodrigues, 2007b, pp. 161-162). No entanto, seguindo a linha definida pelo Marcador 1 e confrontando os painéis com obras congéneres setentrionais, constata-se uma clara integração nos esquemas compositivos em voga. Com efeito, tendo em conta a tipologia habitual do retrato da época, caso da dupla efígie de Tommaso e Maria Portinari que Hans Memling pintou precisamente no ano de 1470 [**Fig. 84**], constata-se que o fundo escuro constituía ainda nessa década o gosto dominante tanto na Flandres como em Itália. Na verdade, os retratos produzidos na mesma década por Antonello da Messina ou Giovanni Bellini, comprovam que o gosto italiano pelo retrato se encontrava integrado ainda na tradição Eyckiana [**Fig. 171**, **Fig. 172**, **Fig. 173, Fig. 185**][362]. Existe, porém, uma outra tipologia pictórica flamenga, coetânea dos painéis, capaz de explicar a singularidade da oficina de Nuno Gonçalves. De facto, o *Cristo na Coluna* que Memling pintou entre 1485 e 1490 [**Fig. 88**], manifesta a mesma configuração espacial dos painéis que Dalila Rodrigues caracteriza como "(…) um espaço de figuração simplificado a um pavimento

[362] Esta questão poderá alterar parcialmente a análise de Pedro Flor a este respeito, merecendo certamente um breve olhar. De facto, a partir da década de setenta, Memling começa a produzir um amplo acervo de retratos com fundo paisagístico. Não obstante, afigura-se desadequada a caracterização de que esta transformação evidencia um "crescente gosto pela natureza e pelo horizonte paisagístico, tão em voga na retratística do *Quattrocento* italiano". Constitui um facto já apurado, que a paisagem italiana de vertente Leonardesca, é totalmente tributária da tradição paisagística Eyckiana. Também é um facto que o Chanceler Nicolas Rolin [**Fig. 58**, **Fig. 59**] se encontra retratado perante um fundo paisagístico e que esta pintura, realizada em 1435, antecede e contém já todas as grandes novidades que Flor atribui à paisagem italiana. Por último, o retrato *Homem a ler* da oficina de Rogier van der Weyden [**Fig. 72**], e realizado em 1450, parece estabelecer o genuíno vinculo entre a tradição Eyckiana e a pretensa «novidade» de Memling presente no *Retrato de Jovem* de 1485-1490 [**Fig. 85**] (Flor, 2010, p. 34).

e a um fundo escuro, sem qualquer registo" (Rodrigues, 2007b, p. 162). A própria projecção perspéctica representada pelo pavimento que remete o observador para um plano elevado simétrico ao olhar de Cristo, parece convocar uma formulação genérica comum à pintura religiosa setentrional. Aparentemente, a singular «novidade» com que Nuno Gonçalves se terá confrontado aquando da encomenda Vicentina, terá sido precisamente como intersectar dois universos aparentemente impérvios: o retrato grupal e a pintura religiosa. Com efeito, a sobreposição destas duas tipologias encontrava-se perfeitamente estabelecida através do retrato integrado dos dadores sob três tipologias distintas: representação no exterior dos volantes retabulares; introdução discreta no interior dos volantes retabulares; participação directa na narrativa da cena. Por outro lado, assistir-se-á ao longo do século XV a uma progressiva uniformidade de escala entre as figuras sagradas e os doadores, assim como, a uma integração na cena de inúmeros familiares, resultando em determinadas situações, em genuínos retratos de grupo (Flor, 2010, p. 35). Não obstante esta realidade prévia, é um facto que o políptico Vicentino constitui uma «novidade» inteiramente singular. Mediante as soluções compositivas que implementa, inscreve-se assim numa tipologia mista e inteiramente revolucionária resultante da intersecção de duas tradições pictóricas flamengas aparentemente desconexas: por um lado, o retrato individual integrado ainda sobre fundo negro, contendo porém, a novidade tanto da representação de corpo inteiro, como da integração conceptual de um «grupo» uniforme; por outro, na introdução desta nova tipologia no espaço simplificado que o pavimento perspectivado e o fundo escuro constituem. Mais do que uma sugestão geométrica do espaço pictórico através da *perspectiva artificialis*, a obra manifesta um hábil jogo lumínico em que a percepção de profundidade, traduz-se através da acção declinante da luz. No que respeita à absoluta paridade da obra para com a escola flamenga e evidente superioridade no campo da óptica pictórica face às suas congéneres italianas, tratar-se-á em profundidade no capítulo dedicado.

Retome-se uma vez mais a cronologia conjuntural até ao segundo marcador [**Marcador 2**]. Progredindo do reinado de D. João II para o de D. Manuel I, constata-se a presença de alguns factos de âmbito geopolítico e sociocultural, cujo impacto será paradigmático para o decurso da história da arte em Portugal. Joaquim de Vasconcelos, no seu incontornável *Albrecht Dürer e a sua Influência na Península*, publicado em 1929 pela imprensa da Universidade de Coimbra, oferece um impressivo quadro, cuja sobriedade, apenas choca com o incompreensível desvanecimento da obra (Vasconcellos, 1929a). Com efeito, a sua total obliteração da actual narrativa da história da arte, apenas

poderá significar uma absoluta rendição ao figurino italocêntrico Burckhardtiano. A lógica de Vasconcelos é clara e desconcertante. Na sua óptica, a descoberta do caminho marítimo para a Índia resultou em diversas consequências cujo impacto, terá sido estrutural para as profundas transformações socioculturais que a Europa sofreu ao longo do século XVI: primeiramente, constituiu o aniquilamento comercial dos mercados italianos e o fim de uma hegemonia comercial que se impunha desde o século XIII; daí resultou o deslocamento do centro económico e político da Itália para a Flandres; desta movimentação resultaria a destituição conceptual do «renascimento italiano» e a instauração de um pensamento verdadeiramente «moderno» e pan-europeu. Vasconcelos ilustra na perfeição o tremendo impacto que a chegada de vasco da Gama terá operado nas dinâmicas comerciais até aí instituídas: "Em 1502 tinham os negociantes italianos uma feitoria em Lisboa, mas já previam a ruína de Veneza (…) A coligação de três casas alemãs de Augsburg em 1504 (…) apressava a ruína do comércio italiano do Adriático (…) Veneza perdia tudo numa carta, e nós ganhávamos o que ela perdia" (Vasconcellos, 1929a, pp. 7-9). Todas estas movimentações tiveram como consequência a ascensão económica e cultural de Portugal enquanto líder de uma vanguarda cultural e vivencial em estrita conexão com o «outro» recentemente descoberto. Esta última perspectiva, constitui de facto, para Luís Filipe Barreto, «o» ponto fundacional dos descobrimentos, uma vez que instaura em definitivo uma história global da cultura:

> O ponto de vista que fundamenta e dirige Os Descobrimentos e a Ordem do Saber é o da história da cultura em que «o cultural surge como o campo simbólico do humano». Esse inextenso «comércio de signos» (U. Eco) é perspectivado com a máxima acentuação e atenção no polo estruturado da linguagem e pensamento (o chamado cultural intelectual), sem, contudo (embora com tratamento mais ligeiro) ignorar a existência dum outro polo condutor, o do cultural vivencial (Barreto, 1987, p. 6).

Esta constatação de Barreto, ou seja, a introdução a partir de 1500 de um inovador «comércio de signos», quando integrada com o quadro conjuntural proposto, torna-se, de facto, reveladora. Com efeito, ao observar o modo como esta dinâmica se cruza com a maturidade pictórica de artistas como Jorge Afonso ou Vasco Fernandes, confrontados com a chegada a Lisboa, tanto de habitantes nativos, como de produtos exóticos provenientes dessas paragens – compreende-se claramente a forma como o "cultural vivencial" da descoberta do «outro», se terá sobreposto ao "cultural intelectual" da descoberta do passado. De facto, ao confrontar a paridade cronológica entre o decurso vivencial de Jorge Afonso (c. 1470 – 1540) e Vasco Fernandes (c. 1475 – c. 1542), com artistas como Miguel Ângelo, constata-se a emergência desta «nova» novidade que se impunha face à anticomania italiana. Com efeito, perante a distância efectiva e inoperante

dos modelos clássicos e/ou das concepções artísticas que começavam a manifestar-se em Itália - dir-se-ia, inúteis e inoperantes face à descoberta do mundo que aqui se operava - compreende-se que estes artistas tenham manifestado todo um distinto leque de interesses. Longe das derivas conceptuais maneiristas que começavam a aflorar à distância, as suas oficinas ocuparam-se inteiramente em assimilar a experiência vivencial do «outro», o africano, o oriental ou o desconcertante habitante do «novo mundo», que aportava agora em Lisboa. Visto sob esta perspectiva, dever-se-á considerar a proposta imagética daí decorrente, como afirmação de uma genuína vanguarda, algo que em termos conceptuais o maneirismo não conseguiria nunca manifestar.

Outra consequência importante que o segundo marcador revela, é a simultaneidade entre esta abertura ao mundo e a movimentação das diversas casas comerciais europeias. Segundo Vasconcelos, esta simples operação de âmbito comercial, alcançará amplas consequências do ponto de vista artístico, fundamentalmente no que respeita à transferência da feitoria de Bruges para Antuérpia:

> A deslocação do comércio de Bruges para Antuérpia, no princípio do século XVI, de um centro genuinamente flamengo para um centro cosmopolita, para um grande porto de mar, alterou também as condições de existência da arte nacional. A pintura flamenga, tal como ela foi depois cultivada em Antuérpia, não prosseguiu na tradição nacional, que Bruges cultivara com fervor; seguiu logo, desde o principio do século XVI (…) a influência italiana (…) as obras de arte importadas de Flandres no reinado de El-Rei D. Manuel, já não podiam ser as da antiga escola flamenga dos Van-Eyck; eram os já sazonados frutos da escola Ítalo-flamenga (…)" (Vasconcellos, 1929a, p. XV).

Com efeito, a transição entre Bruges e Antuérpia ter-se-á operado a partir de 1503 e 1504, encontrando-se já esta cidade, no ano de 1520, na vanguarda do comércio europeu. Por volta de 1505, as casas Fugger, Welser e Hochstetter, em plena disputa pela supremacia do mercado europeu, negociavam com a coroa portuguesa um tratado comercial. Como resultado destas movimentações, e quase em simultâneo com a partida dos três primeiros navios dessas casas para Calecute, fechava a célebre *Fondaco de' Tedeschi* em Veneza. Este facto, terá como consequência a transferência de múltiplos activos para o Norte da Europa, sendo o mais significativo, a tardia mas triunfante viagem que Dürer irá efectuar em 1520, e que resultará numa reconciliação com esse circunspecto «renascimento do norte», e no estabelecimento de estreitas relações com a feitoria portuguesa (Vasconcellos, 1929a, pp. 6-15). Estas transformações no início do século XVI, colocarão Portugal no âmago dos principais mercados de arte da Europa, que retomavam agora parte do fulgor da primeira metade do século XV, ou seja, o momento em que a Flandres dominou por completo o cânone do «gosto» europeu. Vasconcelos parte para esta conclusão, precisamente a partir da análise do célebre *Tagebuch*, o diário em que Dürer

inscreveu as suas principais impressões dessa viagem memorável, e a partir do qual se pode constatar que entre 1520 e 1521, "Antuérpia era o bazar artístico para Portugal" (Vasconcellos, 1929a, p. 50).

O terceiro marcador [**Marcador 3**], assinala uma transformação radical desta situação. O efeito politico do encerramento da feitoria de Antuérpia no ano de 1549, exercerá um claro efeito senescente do modelo flamengo nas oficinas nacionais. Por outro lado, essa data medianeira irá coincidir com o regresso de inúmeros bolseiros que a coroa enviou a Itália entre os anos 1538 e 1560 - ímpeto reformador e com profundo impacto no cânone estético em vigor - mas que, no entanto, não será pacífico. Num reino onde o padrão visual e estético se tinha pautado pela austeridade óptica do norte, artistas como Francisco de Holanda e Gaspar Dias sofrerão a erosão natural da resistência a um modelo fundeado em referências estéticas até aí inexistentes em solo nacional. Com efeito, Portugal sofrerá juntamente com o Norte da Europa, do mesmo problema que o modelo romano da anticomania impunha, ou seja, uma ausência absoluta de referentes visuais directos que lhes servissem de base. Face à inexistência das ruinas, das estátuas e dos modelos clássicos, idealizar-se-á um modelo baseado em fórmulas indirectas e alternativas, que, não obstante gerarem profundas idiossincrasias, ainda assim se afirmarão como o «novo» gosto dominante. Com efeito, simultaneamente ao processo de dissolução gradual do ascendente dos artistas neerlandeses, cuja influência se exercia mediante obras ou gravuras introduzidas no reino, assistir-se-á à ascensão de vultos meridionais que irão obliterar toda a concorrência, marcando em definitivo uma viragem nas consciências. De facto, um ano antes do encerramento da feitoria de Antuérpia em 1549, Francisco de Holanda (1517-1585) assinalava já o absoluto desprezo que Miguel Ângelo votava à estética flamenga, considerando-a, recorde-se, exclusivamente para "molheres (…) muito velhas ou (…) muito moças, e assi mesmo a frades e freiras, e a alguns fidalgos desmusicos da verdadeira harmonia" (Holanda, 1983, p. 235). Assiste-se assim em Portugal, a uma clara mudança de paradigma em meados do século XVI, uma reestruturação fundamentada tanto por questões económicas e/ou geopolíticas, como, e uma vez mais, por transição geracional. De facto, se se observar a influência de Dürer na obra de Vasco Fernandes *Jesus na Casa de Marta e Maria,* de 1535 [**Fig. 273**], e a absoluta subversão desses mesmos valores estéticos no *Da Pintura Antiga* de Holanda, escrito escassos treze anos depois, constata-se que mais do que uma lenta transformação do «gosto» dominante, terá ocorrido uma súbita mudança de paradigma. A lenta transição

entre uma arte Apolínea, harmónica, simétrica e ordenada, nascida no berço dos grandes teóricos e matemáticos italianos, para uma arte fundamentalmente dionisíaca, caótica e convulsiva, não ocorrerá em Portugal. De facto, e ao contrário do fenómeno italiano, em Portugal a vertigem maneirista será introduzida, não por exaustão de um modelo de extrema matematização na pintura, mas como súbita viragem geracional, momento em que a concepção do papel do artista no mundo e na sociedade começam a ser objecto de profunda reflexão. Note-se que no final do reinado de D. Manuel I, em 1521, enquanto a sombra maneirista se afirma plenamente através da obra de Pontormo e Rosso Fiorentino, assiste-se ainda em Portugal a uma plena afirmação dos pressupostos inerentes à *Scientia Pictórica*, ou seja, ao apogeu das oficinas de Jorge Afonso e de Vasco Fernandes. Enquanto Pontormo, Rosso Fiorentino e Miguel Angelo desdenhavam dos rígidos preceitos que a óptica pictórica, a geometria e a matemática impunham como critério valorativo da obra e do artista, em Portugal, continuava-se a apostar na afirmação dessa mesma ciência, numa óbvia dessincronia para com o modelo italiano. De facto, aquando da implantação do maneirismo em Portugal no último quartel do século XVI, fenómeno anacrónico e refém de modelos esgotados, despontava já em Itália o modelo Tenebrista e hiper-óptico de Caravaggio.

O quatro e último marcador [**Marcador 4**], aprofunda em definitivo esta clara anacronia face ao modelo italiano, encontrando-se cindido a montante pela abertura da «Aula da Esfera» em 1553, e a jusante pela transferência da mesma, no ano de 1590 para o Colégio de Santo Antão o Novo. E se o mesmo manifesta um óbvio anacronismo, é porque de facto, institui a presença efectiva e inteligível de uma pintura cientificada em Portugal, fenómeno que em Itália, conforme observado, já se encontrava completamente obsoleto. As informações mais precoces acerca do ensino formal da perspectiva e da óptica, surgem precisamente nesse período, altura em que não apenas no colégio de Santo Antão, mas também na Universidade de Évora, se assinala o ensino de princípios de aritmética, geometria, perspectiva e esfera no primeiro e segundo ano do curso de Filosofia (Mota B. , 2008, p. 47). Esta questão representa um aspecto crucial na valorização estatutária dos artistas no reino, questão que será retomada a exame no capítulo subordinado ao estatuto do *Artifex Polytechnes* em Portugal.

7.1.1. De Jan Van Eyck a Sousa Viterbo: evidências de um paradoxo

No ensaio intitulado «*Uma Paisagem com Poucas Figuras. Questões da Pintura Primitiva Portuguesa*», Joaquim de Oliveira Caetano aborda de forma sistemática um dos problemas mais prementes que a historiografia da arte portuguesa enfrenta na actualidade, ou seja, a erosão da paisagem pictórica pós-painéis. Este aspecto configura aquilo que Caetano classifica como um genuíno paradoxo: se por um lado, denota evidências que permitem falar de uma oficina com características formais «muito individualizadas dentro dos vários contextos europeus da altura», singularidade esta, que veicula a existência de uma «escola de pintura»; por outro denuncia a existência, trinta anos mais tarde, de uma absoluta ausência de quaisquer traços dessa «brilhante erupção» (Caetano J. O., 2010, p. 18). A inexistência de um elo entre o brilhantismo que os painéis representam e um acervo tardio e geracionalmente distinto, confere ao carácter de excepção da obra de Nuno Gonçalves um inevitável factor de conflituosidade na sua recepção[363]. Caetano confronta esta realidade com alguns dados que instalam, de facto, abundantes e insanáveis dúvidas em torno deste enigma:

> (…) a documentação dá-nos uma ideia vivíssima da enorme multiplicação de artistas e, sobretudo pintores, durante o reinado d'o *Africano*, e da forma como estes receberam do rei cargos e benesses, como poucas vezes voltará a acontecer e nunca tinha sucedido (…) A crescente noção da importância nacional, o aumento dos contactos internacionais, o conhecimento directo do rei e de algumas das principais figuras da corte de outros países e o casamento de Isabel de Portugal com Filipe, o *Belo*, da Borgonha, que enviaria para Portugal obras de arte importantes, como o desaparecido *Tríptico de Weyden*, da Batalha, são apenas algumas razões para a enorme complexificação da corte portuguesa (…) (Caetano J. O., 2010, p. 18).

A questão é por certo enigmática. Se o reinado de Afonso V foi, conforme se observará, pródigo na contratação e fomento de uma vultuosa encomenda pictórica, onde pairam os exemplos desse período áureo, cuja existência obrigaria por certo, a uma profunda reformulação do paradigma actual da história da arte portuguesa? Estranhamente não existem, e os parcos exemplos que subsistem, não permitem estabelecer sequer uma pálida imagem da sua real dimensão. Para além do mais, denota-se na abordagem de Caetano uma estranha ambiguidade: se por um lado caracteriza, e bem, a influência das

[363] Em artigo recente do autor, caracterizou-se esta singularidade como constituindo uma espécie de paradoxo de Arthur C. Clark, ou seja, prefigurando a mesma peculiaridade que o célebre monólito representa na acção do filme *2001: A Space Odyssey*: "It was a rectangular slab, three times his height but narrow enough to span with his arms, and it was made of some completely transparent material; indeed, it was not easy to see except when the rising sun glinted on its edges (…) After several minutes of intense thought, he arrived at a brilliant explanation. It was a rock, of course, and it must have grown during the night" (Clark, 1968, p. 21; Medeiros, 2017a, p. 88).

ligações privilegiadas com a corte Borgonhesa; por outro, omite em absoluto qualquer referência à presença em Portugal desse vulto incontornável que foi Jan van Eyck. A permanência de uma celebridade como Jan van Eyck na corte Avisina entre Dezembro de 1428 e Outubro de 1429 - celebridade que conforme analisado, constituiu-se como lídima figura de proa, tanto na afirmação estatutária dos artistas europeus, como na plena afirmação de uma pintura cientificada - parece surgir envolta numa obscuridade que a história da arte portuguesa evita deliberadamente dissipar. Este carácter claramente incómodo da questão, surge uma vez mais associado às polémicas nacionalistas em torno dessa tão afamada «escola portuguesa». Luís Urbano Afonso caracteriza, e bem, o cerne da problemática, evidenciando o antagonismo latente entre duas teorias opostas: por um lado, a teoria de uma pretensa e romântica genialidade de Nuno Gonçalves, prefigurando uma espécie de «autodidacta iluminado»; por outro, a presença de Jan van Eyck enquanto *fons et origo* dessa mesma escola. Apesar de legitima, cedo se compreende que a intenção de Afonso, ao designar estas duas hipóteses como «vetustas teorias», seja instigar o seu aniquilamento mútuo de forma a evidenciar a relevância de uma circunspecta e anterior tradição pictórica mural (Afonso, 2010, p. 94). Note-se, porém, que este objectivo carece de uma fundamentação óbvia, pois em nenhum momento o autor consegue estabelecer um vínculo viável entre o pálido remanescente da pintura mural, rudimentar e tecnicamente muito limitado, e essa «brilhante erupção» que Caetano caracteriza. De resto, a expressão «erupção» remete precisamente para uma óbvia dimensão repentista e geracional, e não para uma longa e anacrónica reconversão de oficinas totalmente inaptas para assumir a corrente cientificada que grassou na pintura europeia do *Quattrocento*. Recorrendo a um certo facilitismo de ideias, Afonso refere que a refutação por parte de Joaquim de Vasconcelos em torno de uma influência primacial de Jan van Eyck na escola portuguesa, mediada por um *«contacto*, quase místico com um nome sagrado da História da Arte», se centra sobretudo na brevidade da sua presença em território nacional (Afonso, 2010, pp. 95-96). Nota-se aqui uma lógica em tudo semelhante ao «classicismo de ideias» que José Alberto Seabra Carvalho prescreve, que não obstante a carência de validação, se instituem como verdades primaciais. De facto, e tal como Luís Afonso refere, Joaquim de Vasconcelos parece refutar a existência de uma ligação directa entre Van Eyck e a «escola portuguesa», proposição que de resto considera «cómica», argumentando com o facto de existirem já, no ano de 1415, inúmeros exemplares de pintura flamenga em Portugal (Vasconcellos, 1929b , p. 12; Afonso, 2010, pp. 95-96). No entanto, percebe-se que esta sua proposição enferma de algumas flagrantes

incongruências, senão observe-se: a) constitui um facto anteriormente analisado, que tanto a pintura flamenga cientificada como as amplas inovações no campo da óptica pictórica, tiveram início, de facto, com a escola dos Van Eyck, existindo porém, um prévio campo de ensaio representado pela iluminura franco-flamenga[364]; b) a pintura flamenga anterior a esta revolução epistémica, exemplo da obra *Última Comunhão e Martírio de Saint Denis*, pintado em 1415 por Jean Malouel (?) e Henri Bellechose [**Fig. 1**, **Fig. 2**], manifesta uma clara dissensão técnica e estilística, tanto com a escola dos Van Eyck e pósteras, como com a oficina de Nuno Gonçalves; c) um simples cotejo das afinidades ópticas entre a pintura de Bellechose - o extraordinário altar de Gent ou *A Virgem e Menino com Cónego Van der Paele* [**Fig. 21**, **Fig. 25**, **Fig. 41**, **Fig 43**, **Fig. 46**, **Fig. 47**, **Fig. 48**] - e os Painéis de Nuno Gonçalves [**Fig. 212**, **Fig. 221**, **Fig. 222**, **Fig. 225**, **Fig. 226**, **Fig. 227**, **Fig. 230**], permitem inferir uma notória imprecisão nesta afirmação de Vasconcelos; d) estas conclusões estabelecem, de facto, um nexo causal entre o advento da pintura cientificada flamenga e as evidências similares que a escola de Nuno Gonçalves apresenta. Resulta desta demonstração, uma absoluta nulidade, tanto do argumento de Vasconcelos, como das irreflectidas conclusões que Luís Afonso estabelece em torno dessa pretensa ligação entre a «escola portuguesa» e a tradição pictórica mural.

Note-se, porém, que apesar de não inferir daí nenhuma dedução frutuosa, Joaquim de Vasconcelos adianta algumas pistas que permitem obter, de facto, alguma luz sobre a questão. Se por um lado considera cómica a relação existente entre a presença de Jan van Eyck no reino e formação da mítica «escola portuguesa», por outro, não refuta de todo que a mesma deverá ter tido consequências pósteras, enumerando para tal um sem número de argumentos que validam em parte esta hipótese. Com efeito, ao deduzir a presença de uma forte relação epistémica existente entre a corte Avisina e a corte de Filipe III aquando do casamento da Infanta Isabel de Portugal, Vasconcelos denuncia diversas ligações que a partir da década de trinta do século XV se tornaram cruciais para a compreensão da revolução pictórica que ocorreu em Portugal:

> Com a Infanta Isabel foram por certo fidalgos ou fidalgas portuguesas para a corte de Borgonha, foram pelo menos médicos portugueses, companheiros indispensáveis dos príncipes, naqueles tempos (…) O músico e o bailarino eram quasi tão indispensáveis como o médico (…) Havia por certo ainda mais elementos portugueses em Bruges (…) De 1439-1440 achamos nada menos de quarenta carpinteiros e calafates portugueses ao serviço da corte de Borgonha, trabalhando em Antuérpia, Heuberghe-lez-Amiens e outros lugares (…) se por um lado os países de Flandres nos enviavam os seus artistas, pintores, músicos, iluminadores, etc., também lhes pagávamos em troca com artistas portugueses, saídos da

[364] *Vide* páginas 301 - 307.

> influência flamenga, e com artistas e artífices em outras especialidades (Vasconcellos, 1929a, pp. 3-6).

Para além destes inúmeros artífices, Barbara Von Barghahn identifica ainda no séquito da jovem infanta, a presença, tanto do seu irmão, o infante D. Fernando, como do pintor João Eanes, que teria sido enviado por D. João I para Bruges com intuito de adquirir conhecimentos nessa nova e revolucionária forma de pintar (Barghahn, 2013, p. xii). A identificação deste pintor não é, no entanto, consensual. Sousa Viterbo refere um pintor de D. Afonso V de nome João Anes, atestado documentalmente por uma carta de privilégios datada de 17 de Julho de 1454 (Viterbo, 1903, p. 33). Nesse documento, não existem, porém, quaisquer evidências da sua formação ou permanência na Flandres, o que, no entanto, não constitui prova em contrário. De facto, a hipotética demanda formativa de pintores portugueses na distante flandres constitui uma circunstância raramente documentada, e como tal, nem sempre consensual. Com efeito, na falta de elementos documentais que o comprovem, Joaquim de Vasconcelos manifesta-se extremamente cauteloso nas relações que estabelece entre a corte de Borgonha e essa tão almejada "Escola Portuguesa", razão que justifica, em parte, o seu cepticismo a esse respeito: "(…) encontramos certos indícios, certos nomes que estejam talvez – note-se bem - talvez em relação, mediata ou imediata, com os artistas pensionados pela corte Portuguesa na corte de Borgonha" (Vasconcellos, 1929a, p. 122). Note-se, porém, que não obstante a história se formalizar cientificamente através da documentação disponível, esta decorre livre e paralelamente à sua existência formal. Com efeito, a ausência ou a escassez de documentação não invalida uma premissa, apenas não permite dissipar dúvidas a seu respeito.

Não obstante a existência de inúmeras dissidências resultantes desta óbvia erosão documental, este quadro de influência mútua prefigura um exemplo precoce em tudo semelhante à já analisada relação entre as cortes do Norte de Itália e a Flandres. A este respeito, recorde-se a carta que Francesco Sforza enviou em 1460 a Filipe o Bom, solicitando a formação do seu jovem pintor Zanetto Bugatto na oficina de Rogier van der Weyden[365]. Na verdade, e considerando que as relações formais entre Portugal e a Flandres começaram por volta da década de trinta do *Quattrocento*, como ignorar a confrontação deste facto com as evidências tardias do modelo italiano? Se a presença de Jan Van Eyck em Portugal foi efectivamente breve, as repercussões da mesma deverão

[365] *Vide* página 87.

ter surtido um efeito que se propagou durante décadas, facultando assim a formação de inúmeros artistas nacionais nas oficinas flamengas e subsequente criação no reino de uma genuína correia de transmissão epistémica. De facto, não se poderá ignorar a transferência dos inúmeros activos que Vasconcelos elenca, sem antever um profícuo quadro inteiramente compatível com o conceito que as *Trading Zones* constituem, ou seja, enquanto plataformas de intercâmbio recíproco de conhecimento e experiência. Perante estas evidências, afigura-se virtualmente impossível decifrar aquilo que Caetano caracteriza como uma "enorme complexificação da corte portuguesa" sem invocar a presença de Jan Van Eyck em Portugal no decorrer dos anos de 1428 e 1429.

Note-se, porém, que se a história da arte Portuguesa teima em ignorar este relevante acontecimento, o mesmo não se passa com a sua homóloga espanhola, que no decorrer da última década tem lançado um olhar em profundidade sobre a questão. Com efeito, tanto os subsídios de Rafael Cornudela, de Bart Fransen, como a recentíssima obra de Manuel Parada López de Corselas, *El Viaje de Jan Van Eyck de Flandres a Granada*, parecem evidenciar uma orientação que valida plenamente esta preocupação (Cornudella, 2009-2010; Fransen, 2012; Corselas, 2016; Corselas, 2017; Corselas, 2018). Sem evidenciar quaisquer complexos de menorização, estes historiadores analisam de forma consequente a presença de um vulto incontornável, que à semelhança do sucedido em Itália, terá influenciado as oficinas regionais nas suas dinâmicas, nos estilemas em curso e em particular na práxis efectiva. A sua atenção recai, porém, não tanto na presença directa do pintor, mas sobretudo nas consequências pósteras que a embaixada do Ducado da Borgonha terá estabelecido com os reinos peninsulares. Abordando questões formais em torno das trocas dialectais detectáveis no período pós Van Eyck, Bart Fransen realiza uma reflexão válida e contundente. Ao reconhecer o excessivo protagonismo concedido aos onze meses de permanência do artista na Península Ibérica, o autor reafirma o imperativo de não desvalorizar o seu potencial. De facto, múltiplas evidências na obra do artista, parecem revelar precisamente o contrário, ou seja, um deslumbramento do mestre flamengo face à «novidade» que encontrou aquando das suas deambulações peninsulares. Indícios visuais, desde a vegetação tipicamente mediterrânica, à arquitectura e aos célebres azulejos Valencianos presentes nas obras subsequentes à sua viagem, comprovam o carácter arquetípico que esta terá representado na mundividência do artista. Apesar desta filiação natural pelo exotismo visual da península, terá sido sobretudo a relevante paisagem humana com que o artista se deparou que terá motivado a perenidade

relacional com os seus pares. Com efeito, no séquito que acompanhou Leonor de Aragão em 1428, futura esposa de Duarte de Portugal, terá viajado o pintor de corte de Afonso V de Aragão, Lluis Dalmau (activo 1428-1461). A coabitação entre Dalmau e Van Eyck terá consequências marcantes na vida do Valenciano e no seu espectro oficinal, pois em 1430 será enviado pelo seu patrono para formação na oficina do mestre flamengo (Fransen, 2012, p. 42). Este período de formação de Dalmau, que de resto, terá coincidido com a execução do célebre altar de Gent, encontra-se comprovado através da emulação dos anjos cantores que a sua *Virgen dels Consellers*, pintada em 1445 [**Fig. 211**], evidencia, e cuja factura, manifesta claramente a presença dos inovadores praxiemas. Será lídimo acreditar que esta iniciativa de Afonso V de Aragão terá constituído um acto isolado na politica peninsular? Será válido pensar, mesmo perante a ausência de documentação ou evidências imagéticas, que D. João I ou os jovens Infantes hesitariam um só momento em formar igualmente os seus artistas nesta inovadora forma de arte?

Não obstante a firme convicção que se retira destes factos, é certo que a relação directa e documentada entre um artista peninsular e a oficina de Van Eyck, não parece colher da parte da historiografia portuguesa o devido reconhecimento. Com efeito, eterna refém dos inefáveis painéis e da turbulenta discussão que deles advém, a historiografia nacional instaurou no discurso interno uma plena exclusividade da «questão iconográfica» e da identidade singular dessa pretensa «escola portuguesa», sem anuir um só momento que essa fundação poderá, de facto, estar relacionado com esse acontecimento adventício. Ainda para mais, os inúmeros detalhes conhecidos em torno da viagem e dos contactos que Van Eyck terá estabelecido com a corte de D. João I, permitem aferir inúmeras conclusões amplamente frutíferas. Com efeito, os pormenores da viagem encontram-se minuciosamente detalhados no documento intitulado *Copie du verbal du voyaige de Portugal*, que revela a seguinte sequência de acontecimentos: Filipe o Bom com o intuito de contrair matrimónio e alcançar descendência, elege a infanta Isabel de Portugal, filha de do rei D. João I; viagem dos embaixadores borgonheses desde Sluis até Lisboa (19 de Outubro a 18 de Dezembro de 1428); espera da comitiva borgonhesa em Lisboa, enquanto que em Extremoz, o rei D. João I recebe o rei de armas da Flandres, que assiste à festa de recepção de Leonor de Aragão; embaixada borgonhesa aguarda por sua vez em Arraiolos até 12 de Janeiro de 1429; recepção e negociações da embaixada com o rei D. João I em Avis, incluindo o momento em que Jan Van Eyck pinta o retrato da infanta Isabel; a 12 de Fevereiro de 1429, procede-se ao envio das condições

e dos retratos para a Flandres por mar e por terra; entre 12 de Fevereiro e finais de Maio de 1429, vários membros da embaixada, incluindo Jan van Eyck, visitam Santiago de Compostela, o Duque de Arjona, o rei de Castela, o rei de Granada, e outros senhores, terras e lugares; regresso a Lisboa para assistir à entrada de Leonor de Aragão como esposa de D. Duarte de Portugal; a 4 de Junho, e já em Sintra, chegada da resposta de Filipe o Bom; em Lisboa, celebração do contrato matrimonial, celebração de festas e despedida da infanta; entre 8 de Outubro e 25 de Dezembro de 1429, regresso da embaixada e da infanta à Flandres; em Sluis, ratificação do matrimónio em *petit comité*, na presença do Chanceler Nicolas Rolin; festas em Bruxelas e fundação da ordem do Tosão de Ouro a 11 de Janeiro de 1430 (Corselas, 2016, pp. 21-22). O *Copie du verbal du voyaige de Portugal*, permite assim intuir com clareza o ambiente cultural vivido na corte Avisina aquando da recepção da embaixada Borgonhesa, embaixada essa, que era encabeçada por Jean de Roubaix, Baudouin de Lannoy, André de Toulongeon e Gilles d'Escornaix, acompanhados de um notável séquito composto por 59 pessoas, entre as quais, figurava o célebre pintor Jan van Eyck:

> A la mañana siguiente, 13 del dicho enero, el dicho rey después de su misa ordenó a los dichos embajadores que se presentasen ante él y le presentasen las cartas de dicho monsenhor de Borgoña e hicieran las súplicas y reverencias debidas y acostumbradas; y él los recibió dulce y alegremente y les asignó hora de oír su peticíon dicho día después de cenar. A la cual hora comparecieron los dichos embajadores ante dicho rey, y él estando en su cámara de su consejo donde estaban messires Duarte primogénito, don Pedro, don Henrique y don Fernando sus infantes, y el conde de Barcelos y algunos otros notables, fue en latim por boca del dicho maestro Gilles d'Escornaix notablemente abierta y expuesta en general la causa por la cual el dicho monsenhor de Borgoña los había ante él enviado (…) Ese mismo día hacia el ocaso el dicho rey les hizo saber que, debido a que tenía muchas ocupaciones por las cuales no podía adecuadamente entender personalmente en la matéria, la encargaba de negociar y resolver al dicho monsenhor Duarte y a los otros messires sus infantes. Ante los cuales, o algunos de ellos, el día seguinte y algunos otros días sucessivos el negocio fue más en particular diversas veces abierto y expuesto; y, en conclusión, fue de lo hablado hecha una cédula por escrito y, juntamente con esto, los dichos embajadores, por un maestro llamado Jan van Eyck, ayuda de cámara de dicho monsenhor de Borgoña y excelente maestro en arte de pintura, hicieron pintar muy al natural la figura de la dicha madama la infanta Isabel (Corselas, 2016, pp. 170, 171).

Perante este vívido retrato, será totalmente descabido sequer imaginar, que a presença de um artista de dimensão europeia como Van Eyck, considerado por Ciríaco de Ancona como *nostri saeculi pictorum prínceps*, tenha sido totalmente ignorada por uma corte, que a crer no relato, manifestava evidentes traços de sofisticação. Com efeito, a realização do retrato da Infanta Isabel na presença dos seus irmãos, Duarte, Pedro, Henrique, João, Fernando, e do meio-irmão Afonso, conde de Barcelos, terá forçosamente motivado uma imediata filiação a uma forma artística de vanguarda, que conforme observado, conferia ao retrato uma representação veraz e mimética e um conferente de memória e de estatuto

social inigualáveis. Este aspecto deverá ter tido como consequências futuras, uma situação similar à que ocorreu aquando da breve estada de Van Eyck na corte Aragonesa, ou seja, motivado o envio de artistas locais para a Flandres com o intuito de serem formados nesse inovador *praxiema*. De facto, a breve cronologia de eventos permite apurar que Van Eyck terá estado apenas ausente de Portugal entre os meses de Fevereiro e Maio, sendo que os nove meses que terá passado em território nacional, não teriam sido suficientes para formar ninguém nos rudimentos da inovadora óptica pictórica. Recorde-se que a formação do pintor Zanetto Bugatto na oficina de Rogier van der Weyden terá tido a duração de três anos[366], e que este período corresponderia a uma especialização e não a uma formação integral.

Poder-se-á, no entanto, questionar por que razão as presenças indocumentadas de Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden ou Petrus Christus em Itália são consideradas relevantes para a história da arte europeia, e a presença amplamente documentada de Van Eyck em território nacional constitua um episódio menosprezável. De facto, a realidade sincrética comprovada no reino vizinho, destino circunstancial, secundário e sobretudo, turístico da embaixada de Borgonha, apenas poderá indiciar um facto insofismável – a relação de Van Eyck com a corte de D. João I terá manifestamente deixado muito mais lastro do que aquele que se encontra estabelecido. Em obra recente, Barbara Von Barghahn pretende caracterizar precisamente o teor da relação de privilégio estabelecida entre Van Eyck e os infantes da ínclita geração. A filiação entre o artista e uma corte, sequiosa de afirmação internacional, ter-se-á estabelecido certamente face ao carácter encantatório que o retrato da infanta Isabel terá motivado (Barghahn, 2013). A relevância do retrato enquanto afirmação estatutária levanta precisamente a questão acerca do facto de não existirem retratos dos infantes com as mesmas características de vanguarda patentes no da sua irmã, a infanta Isabel de Portugal. Terão estes ficado imunes ao poder sedutor de tais imagens? Terão pensado num outro retrato de conjunto, muito mais condicente com o espirito colectivista da corte de Avis? Terão aguardado pelo regresso de artistas pensionados da Flandres com o objectivo de adquirirem semelhante sortilégio na sua arte? Questões que certamente teriam resposta, não fosse a grave erosão do património pictórico e documental quatrocentista.

[366] *Vide* página 87.

Um dos aspectos reveladores dessa erosão, advém precisamente da escassa inventariação documentada de pintores activos nos diversos reinados. Não obstante esta escassez, existem inúmeros fundos documentais que permitem hoje estabelecer um retrato aproximado, ainda que parcial, da realidade artística da época. A visualização destes dados poderá, de facto, tornar-se reveladora. Num projecto recente denominado *Artifex,* e conduzido com o objectivo de analisar alguns traços visíveis de *Trading Zones* locais, procedeu-se à inventariação de artífices que fizessem uso deliberado das chamadas «matemáticas úteis» integrados num amplo espectro cronológico decorrido entre 1450 e 1640. Com este objectivo, recorreu-se à análise exaustiva de uma parte considerável da obra de Sousa Viterbo, nomeadamente às seguintes obras do autor: *Trabalhos Náuticos dos Portugueses Séc. XVI e XVII*; *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes*, primeira, segunda e terceira séries; *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes*, volumes I e II (Viterbo, 1988; Viterbo, 1903; Viterbo, 1899). Dos milhares de páginas consultadas, foram extraídos para a base de dados construída para o efeito [**1 - Análise Tipológica - Base de Dados**], 546 entradas divididas por diversas categorias: cosmógrafos; cosmógrafos mores; matemáticos; tratadistas; cartógrafos; construtores de instrumentos náuticos; físicos; mestres de carpintaria naval; carpinteiros navais; mestres quereneiros; mestres das naus; pintores; debuxadores; ourives; arquitectos; engenheiros; mestres de obras; mestres carpinteiros civis; carpinteiros civis; mestres de pedraria; mestres pedreiros; pedreiros. Cada uma destas categorias encontra-se identificada por um código [**2 - Análise Tipológica - Código Leitura**], classificada cronologicamente por reinado, enumerada por critério de relevância e complementada com a informação disponível sobre cada um dos sujeitos. Observe-se que a validade da informação reunida numa base de dados, quando inerte, não alcança nenhuma validade. Com efeito, a utilidade desta torna-se relevante na exacta medida em que possibilite leituras transversais, revelando através da visualização de virtuosos modelos de *imaginerie*, elementos até aí despercebidos. De facto, o tratamento desta informação sob a forma de gráficos, permite intuir ou confirmar algumas ideias pré-estabelecidas. Desde logo a afirmação inicial Joaquim de Oliveira Caetano de que durante o reinado de D. Afonso V, terá existido uma politica favorável à instituição de cargos e benesses relacionadas com o mundo mesteiral. Com efeito, a recuperação da longa crise que se arrastava desde meados de Trezentos começou a amenizar-se precisamente no reinado do *Africano*. O gradual aumento da população, a reactivação da agricultura e do comércio, a abundância de determinados produtos exóticos vindos do ultramar, como

escravos e açúcar, começaram a atrair a Lisboa mercadores estrangeiros como nunca anteriormente havia sucedido. Para além do mais, o afluxo súbito de ouro vindo da África subsaariana, terá possibilitado a estabilização da moeda e a cunhagem da primeira peça de ouro de prestígio internacional, o cruzado (Serrão & Marques, 1987, p. 563). Todos estes indícios económicos, encontram-se fundamentados através da visualização do gráfico da distribuição geral de artífices por reinado [**3 - Análise Tipológica - Distribuição Total de Artífices por Reinados**]. De facto, este permite compreender, que não obstante os reinados de D. Manuel I e D. João III serem os mais profícuos no que toca à contratação de artífices em todas as categorias atrás elencadas, o reinado de D. Afonso V manifesta um inegável virtuosismo quando confrontado com os reinados de D. João I e D. Duarte, totalmente inócuos ou inexistentes. No que respeita especificamente à pintura, Sousa Viterbo classifica um extenso rol de cento e doze artistas devidamente documentados por cartas de privilégio entre os reinados de D. João I e D. Sebastião. A classificação destes segundo os critérios atrás mencionados, permite estabelecer diversas leituras de acordo com a informação extraída da base de dados. Na presente tese, optou-se por incluir apenas o gráfico com a distribuição de artistas por reinado[367] [**7 - Análise Tipológica - Pintores por Reinado**]. Este, atesta precisamente a ideia formulada por Caetano, ou seja, de uma vivacidade admirável da corte de D. Afonso V [verde claro]. Com efeito, constata-se que à excepção do reinado de D. Manuel I [azul claro], o do *Africano* é o segundo mais preenchido. Tendo em conta que grande parte do remanescente do acervo pictórico nacional, é proveniente precisamente do período Manuelino e do reinado de D. João III [laranja], conclui-se que parte substancial dessa *Paisagem com Poucas Figuras* que Caetano invoca, decorre precisamente do reinado de D. Afonso V. Observa-se que entre 1438 e 1481, terá existido uma politica de fomento artístico, por certo, fortemente sustentada pelo ascendente económico atrás referido e capaz de rivalizar com a grande vertigem manuelina. Desconhece-se o destino dessas obras, mas provavelmente terão constituído na sua grande maioria, o elo entre os painéis de Nuno Gonçalves e a póstera pintura das oficinas de Lisboa, Évora, Viseu e Coimbra. Para além do mais, será lídimo acreditar que cumpririam na íntegra os pressupostos da *Scientia Pictórica*, constituindo por certo, o elo epistémico da futura pintura manuelina. A estranha paisagem erodida remanescente, motivada *qui sapit* pelo terremoto de 1755,

[367] Note-se que alguns artistas sobrevivem a diversos reinados, prolongando assim a sua acção e respectiva mancha. Estes casos também contribuem para uma dilatação dos valores apurados, pois encontram-se classificados em dois ou mais reinados.

pelas invasões Francesas de 1807 e 1810, ou ainda pela extinção das ordens religiosas de 1834, não ilustra o brilhantismo que certamente constituía o acervo pictórico nacional. Perante este cenário, constata-se que não terão sido apenas as obras físicas a desaparecer, mas que igualmente os nomes associados a essas obras terão igualmente sucumbido à velha máxima latina *Tempus edax rerum*. Com efeito, no período decorrente entre os reinados de D. João I, D. Duarte e D. Afonso V, existem vinte e nove registos validados por Sousa Viterbo, dos quais se destacam apenas dois, cujas relações com a Flandres se encontram claramente documentadas. Trata-se dos pintores Portugueses activos no Norte da Europa e com ligações especificas a oficinas de mestre flamengos: Eduardo ou Duarte o Português (Eduwart Portugalois), discípulo de Quentin Massys em 1504 e recebido na *Ghilde de Saint-Luc* em 1508; e Simão denominado o *Portugalois*, i.e., o Português, e que trabalhava em 1504 na oficina de Goswyn van der Weyden, neto de Rogier Van der Weyden (Viterbo, 1903, pp. 35,73; Rodrigues, 2007a, p. 35). Existe igualmente um registo precoce de um pintor Flamengo activo no reino, Victor Visete, pintor residente em Lisboa no reinado de D. Afonso V com carta de privilégio passada em 1452 (Viterbo, 1903, p. 176). Outros registos de entrada de artistas oriundos de outras partes dessa Europa conexa, permitem atestar certamente o carácter inclusivo, mas sobretudo dinâmico da corte Avisina (Viterbo, 1903, pp. 67, 77). Note-se, porém, que a erosão histórica e documental em torno das movimentações de artistas nesse período, aconselha recato e cautela. O vazio biográfico em torno da formação de artistas da dimensão de Nuno Gonçalves ou de Jorge Afonso, obriga, de resto, a um exercício paralelo, mas igualmente válido, ou seja, localizar indícios nas manifestações imagéticas locais que permitam estabelecer nexos de causalidade. De facto, face aos praxiemas evidenciados na quase totalidade do acervo pictórico desse brilhante século de Nuno Gonçalves, poder-se-á claramente intuir três conclusões determinantes: a) as obras produzidas nos grandes centros, caso de Lisboa, de Évora, de Viseu, e de forma menos evidente em Coimbra, manifestam um carácter visual consonante com a prática mimética da óptica flamenga; b) algumas dessas obras evidenciam a presença de um espaço pictórico complexo, edificado sob os pressupostos da *perspectiva pingendi* ou *perspectiva artificialis* italiana; c) alguns aspectos técnicos da sua factura, permitem intuir a harmonização de determinados regionalismos técnicos do Norte e do Sul da Europa (Cruz, Mendes, Carvalho, Candeias, & Mirao, 2013, p. 112).

7.2. O estatuto dos pintores em Portugal: do reinado de D. Afonso V a D. Sebastião

> Em Portugal, até pleno século XVI, o produtor de imagens foi sempre considerado um artífice, um operário que exercia o seu mester no seio da rígida estrutura artesanal das corporações – dentro de uma tradição de trabalho assalariado que tem raízes profundas na idade média (Serrão V. , 1983, p. 49).

No que respeita ao estatuto do artista em Portugal, o mesmo enfrenta problemáticas particulares que lhe conferem um determinado carácter anfibológico. Este panorama encontra-se amplamente analisado por Vítor Serrão, que encontra limites e condicionalismos vários à ascensão liberal dos artistas, patentes nas velhas agremiações corporativas a que os artistas se encontravam subjugados (Serrão V. , 1983, p. 12). De acordo com o autor, a ascensão estatutária apenas encontra foros de exemplar mudança, no último quartel do século XVI, momento em que começam a emergir movimentos reivindicativos nesse sentido. De facto, conceitos como autoria, criação e identidade do pintor enquanto artífice intelectualizado, tornar-se-ão razões mais do que suficientes para justificar o seu reconhecimento estatutário, mas tal como se observará, também outras actividades encontrarão o mesmo acolhimento na corte. Conforme analisado anteriormente, um dos primeiros, senão mesmo o primeiro artista a granjear um estatuto claramente dissonante com o estatuído na epigrafe de Serrão, terá sido precisamente Jan van Eyck. O seu nome impõe-se claramente, numa primeira fase, sobre todos os demais, alcançando uma óbvia notoriedade numa altura em que a paridade entre artistas e humanistas ainda não havia atingido o futuro brilhantismo nas Repúblicas Italianas. Observou-se como na carta patente que recebeu em 1425 das mãos de Filipe III, Van Eyck se encontrava isento de todas e quaisquer restrições oriundas das guildas. Verificou-se também como as funções por si desempenhadas no distante ano de 1428, simultaneamente pintor e *varlet de chambre,* lhe terão assegurado um posicionamento estatutário de extrema relevância enquanto embaixador do Ducado da Borgonha. Constatou-se por fim, como no ano de 1435, Filipe III lhe haveria de triplicar o pagamento para £360 Parisis[368]. Este carácter claramente inovador do estatuto de Jan van Eyck surge em clara dissonância para com os futuros «trabalhos menores» a que Leonardo e outros artistas de similar condição ainda se encontrariam sujeitos no ano de 1496[369]. Não

[368] *Vide* páginas 88 a 90.

[369] Importa recordar a este respeito a carta destinada a Ludovico Sforza, onde Leonardo lamenta a sua condição serviçal. *Vide* página 85.

obstante não se encontrar na Europa nenhum pintor com um estatuto e salvaguarda equiparáveis até finais do *Quattrocento*, será de crer que a sua presença em Portugal deverá forçosamente ter deixado uma volição similar no reino no que concerne à valorização dos artistas. No entanto, e uma vez mais, o confronto com a crónica escassez documental parece assombrar definitivamente a história da arte nacional. De facto, a ausência de informação em torno de artistas nucleares como Nuno Gonçalves, torna-se avassaladora. O pouco que se conhece a seu respeito deve-se aos elementos recolhidos pelo incontornável Sousa Viterbo, e vertidos na célebre obra de José de Figueiredo *O Pintor Nuno Gonçalves*, que resume determinados, mas relevantes elementos contratuais. Sabe-se assim que a 20 de Julho de 1450, Nuno Gonçalves seria nomeado por D. Afonso V como seu pintor, auferindo um vencimento anual de 12:000 *reaes brancos*, pagos mensalmente «*a rrazom de mil reaes cada mês*». A 6 de Abril de 1452, este valor seria acrescido de mais 3:432 reaes brancos e de uma peça de pano de *Bristol* «para sua vestimenta». Em 1471, Nuno Gonçalves acumularia o estipêndio e as benesses atribuídas ao já mencionado pintor João Anes, aparentemente caído em desgraça junto de D. Afonso V (Figueiredo, 1910, pp. 74 - 75). Tudo somado, seriam estes benefícios sequer equiparáveis aos honorários auferidos por Van Eyck cerca de duas décadas antes? Figueiredo consegue apenas realizar um exercício de cotejo com algumas tenças recebidas por proeminentes figuras da corte. Partindo do pressuposto que Gonçalves recebia em 1452 um total de 15:432 reaes brancos e que três décadas mais tarde, em 1482, Ruy de Pina auferia de D. Afonso V apenas 4:985 reaes brancos, a dessemelhança torna-se elucidativa. Mesmo considerando que este valor viria a ser aumentado para 12:000 reaes aquando da atribuição do cargo de *Chronista-mor* no reinado de D. Manuel em 1497, não será possível ignorar a presença de um valor, que não obstante o diferencial de 45 anos, ainda é substancialmente inferior àquele auferido por Nuno Gonçalves[370] (Figueiredo, 1910, pp. 76-77). De facto, e se a documentação da época apenas traduz monetariamente o valor do pintor Nuno Gonçalves junto da corte de D. Afonso V, certo é que esse valor traduz um reconhecimento impar e extraordinário. Para além do seu valor pecuniário, sabe-se também que Nuno Gonçalves terá ascendido de escudeiro ao cargo de cavaleiro da Casa Real, auferindo nessa condição de pequena nobreza, diversas

[370] José de Figueiredo adianta ainda outros elementos bastante eloquentes: Gomes Eanes de Zurara (1410-1474), Guarda-mor de D. Afonso V, auferia apenas 12:000 reaes brancos; um lente de medicina da Universidade de Coimbra, à época, auferia apenas 5:000 reaes brancos; o piloto de D. João II, Diogo Cão (1450- c. 1486), auferia o equivalente a 5:869 reaes brancos (Figueiredo, 1910, p. 77).

regalias e privilégios (Serrão V. , 1983, p. 63). Todos estes elementos permitem aferir duas realidades extremamente relevantes: primeiro que a corte de D. Afonso V premiava a pintura mais do que qualquer outra actividade, mesmo tratando-se das mais panegíricas; segundo, que apenso a este reconhecimento existiriam privilégios vários habitualmente atribuídos à pequena nobreza. Esta realidade permite posicionar Nuno Gonçalves num intervalo transitório entre o estatuto reconhecido a Van Eyck e aquele que doravante será conferido aos artistas nacionais. Um caso sintomático deste futuro reconhecimento, será precisamente o de Jorge Afonso, pintor régio de D. Manuel I, e recipiendário ao longo da sua carreira de inúmeras e honrosas benesses: em 1508, será nomeado por carta régia como «*examinador e vedor de todas as obras de pintura do reino*»; em 1514 receberá o ofício de arauto «Malaca», estatuto de «oficial» bastante elevado na hierarquia da nobreza; em 1515 encontrar-se-á ligado à embaixada ao Preste João; e em 1516, receberá uma importante tença da casa da Índia[371] (Serrão V. , 1983, p. 60). Se estes indícios conferem uma imagem aparentemente nivelada com o reconhecimento estatutário atribuído aos artistas a nível europeu, alguns aspectos, porém, contrariam este quadro. Com efeito, uma análise mais vasta do fenómeno da liberalidade em Portugal obriga a invocar novamente a cronologia conjuntural [**Tabela 5**], onde dois acontecimentos de fronteira parecem ladear essa demorada ascensão estatutária: por um lado, o já analisado prestígio de Nuno Gonçalves junto de D. Afonso V, consequência provável da visita da embaixada Borgonhesa a Portugal em 1428; por outro, a célebre petição do pintor Diogo Teixeira enviada em 1577 ao Rei D. Sebastião em busca de novas garantias de liberalidade, resultando no reconhecimento de que a arte da pintura era *«tão iminente e célebre assim dos antigos, como dos modernos, e com nomeada antre as liberais»* (Serrão V. , 1983, p. 76). Tendo em conta estes dois *timemarks* distantes entre si mais de um século, compreende-se que os artistas integrados no seu âmago habitam já um tempo de particular transformação - um mundo onde o artista assume já uma dimensão autoral distinta e um estatuto progressivamente incompatível com a tradicional e medieva concepção do artista enquanto ser anónimo e gremial. Será precisamente no decorrer do reinado de D. João III, que se instaura em Portugal aquilo que Joaquim Oliveira Caetano

[371] Serrão adianta outros exemplos de semelhante reconhecimento: caso de Cristóvão de Figueiredo, pintor da casa do Cardeal Infante D. Henrique; Garcia Fernandes, que em 1518 reclama o ofício de *passavante* (oficial da casa real encarregado de anunciar a paz ou a guerra), ocupado anteriormente pelo seu sogro Francisco Henriques, tendo sido antes agraciado com o cargo de *selador, fiel e pesador da alfândega de Lisboa*; António de Holanda, agraciado com o ofício de *passavante*; ou Gregório Lopes, que a partir de 1524 tornar-se-á cavaleiro da Ordem de S. Tiago de Espada (Serrão V. , 1983, pp. 61-65).

designa por «vontade clássica» e que poderá ser confundido por vezes, com a ascensão de uma mentalidade distinta no que respeita ao estatuto do artista no reino (Caetano J. O., 2010, p. 24). Observe-se, no entanto, que outras razões se impõem a esta súbita, mas inócua volição. De facto, a subida ao trono de D. João III coincidirá com um lento, mas inevitável declínio na exclusividade das rotas comerciais, resultando numa mudança de direcção na política de alianças do reino que Joaquim de Vasconcelos tão bem caracteriza:

> Nos primeiros 30-40 anos ainda as nossas frotas mercantes iam a Antuérpia e mesmo a Amsterdam, mas passado pouco mais de meio século depois da nossa entrada em Antuérpia já nós havíamos perdido uma grande parte de nosso crédito; caíramos nas garras dos usurários estrangeiros, como adiante veremos. Quem nos ditava depois as leis, tanto em Amsterdam como em Antuérpia e em Lisboa, eram os agentes dos Fugger e dos Welser; os Portinari, agentes dos Medici; os Conti, Gualterotti, Buonvisi, Spinoli, que vingavam o golpe mortal que havíamos dado no comércio de Veneza (Vasconcellos, 1929a, pp. 13-14).

Esta alteração de rumo das políticas do reino, e sobretudo, da influência crescente das grandes casas comerciais italianas, irá inaugurar um novo capítulo nos estilemas e praxiema em voga na corte, cujas consequências se revelarão preponderantes nas transformações estatutárias dos artistas. Com efeito, Caetano denota o surgimento de uma vertigem classicista, patente tanto nos discursos, como nos referentes iconográficos, pautada precisamente por uma transferência da cultura visual flamenga para o chamado «modo de Itália» ou «ao antigo». Esta mudança será acompanhada pela manifestação no reino de uma nova mentalidade, fruto do envio a expensas do reino de cerca de cinquenta bolseiros para Itália durante o reinado de D. João III (Caetano J. O., 2010, pp. 24-25). Também Serrão parece alinhar por esta perspectiva ao atribuir a elevação estatutária dos artistas nacionais exclusivamente a um imperativo estilístico, ou seja, associando-a directamente à implementação do maneirismo durante o reinado de D. João III: "Não foram os padrões do Renascimento – nunca verdadeiramente assumidos, particularmente em Portugal, dado o enraizamento de soluções estéticas tradicionalistas -, e sim os do Maneirismo, que assinalaram um novo estatuto social dos artistas (…) Compreender a pintura portuguesa que se desenvolve após 1536, alheando-nos deste contexto maneirista, é de facto muito difícil" (Serrão V. , 1983, pp. 11, 36). Apesar do imperativo cronológico que invoca, Serrão enumera diversos acontecimentos cuja proximidade temporal para com determinados fenómenos epistémicos, permite configurar um distinto feixe de acontecimentos. Com efeito, o primeiro desses marcadores consiste na reformulação do Regimento dos Oficiais Mecânicos da Cidade de Lisboa, reorganizados por Duarte Nunes de Leão no ano de 1572. Será desta revisão, que resultará a definitiva segmentação das classes dos pintores de óleo, de têmpera e fresco, e de dourado e estofado:

> 4 - E o que se ouuer de examinar de pintura de óleo traraa hũa tauoa de quatro ou cinco palmos em quadra e em casa do juiz pintara a Imagem que lhe elle disser em modo que na dita tauoa aja maçenaria, paisagem e alguãs menidençias para que entudo se veia sua suffiçiençia. E o que assi for examinado pela sobredita maneira ficara examinado de todas as outras cousas aa pintura necessárias. E ao ornamento della (Correia, 1926, p. 104).

A diferença estabelecida entre a pintura a óleo e a têmpera, passará doravante a efectivar-se de acordo com uma tipologia distinta: a pintura a óleo vocacionada para a representação de imagens, diversas texturas (maçonarias), paisagens e pormenores; e a têmpera para elementos decorativos parietais ao *romano* ou *grotesco*. Note-se também que a avaliação do juiz parece incidir apenas sobre o maior o menor domínio da óptica pictórica, não havendo qualquer menção às questões associadas à geometria e à matemática. Segundo o regimento, o pintor ficaria assim examinado «*de todas as outras cousas aa pintura necessárias*», depreendendo-se daqui que as questões associadas à *perspectiva artificialis* também se encontrariam avaliadas. Face a estas incongruências, a reacção a esta divisão regimental não terá sido pacifica. Logo após a sua aplicação, serão inúmeros os protestos de viva voz, dando origem, no ano de 1576, a um inquérito oficial de iniciativa régia com vista a determinar a aplicação do estatuto em vigor, uma vez que os "(…) Pintores de óleo", haviam alegado, face "(…) à antiguidade de seu ofício e reputação" não serem "(…) havidos por mecânicos". A estes protestos, juntar-se-iam no ano seguinte, as célebres petições individuais dos pintores Diogo Teixeira e Gaspar Vieira em prol de uma definitiva dispensa dos encargos devidos para com a Bandeira de São Jorge. Desta petição resultaria finalmente o reconhecimento do estatuto liberal dos pintores de óleo, dispensados assim dos complexos regimentos que a Casa dos Vinte-e-Quatro tão tardiamente impunha[372] (Serrão V. , 1983, pp. 12, 13, 269). Observe-se, porém, que a distância temporal entre estes dois eventos: o advento do maneirismo em Portugal a partir da década de trinta do século XVI; e o tardio reconhecimento do estatuto intelectual dos pintores cerca de quatro décadas depois - constitui um elemento dissuasor para que se possa estabelecer com segurança um nexo causal entre os dois. Esta evidência encontra-se claramente exposta no pleito de Diogo Teixeira, onde são invocadas razões de outra ordem para o reconhecimento intelectivo dos artistas em Portugal. Note-se inclusive, que parte dessas razões parecem traduzir-se na natureza anfibológica do

[372] A grande abrangência de actividades mecânicas que figuravam lado a lado na bandeira de São Jorge, na qual se integrava o ofício de *"pimtor"*, é eloquente que baste no que respeita à complexidade estatutária dos artistas no reino. No regimento de 1539, ano em que os pintores seriam expulsos da bandeira, estes encontravam-se integrados juntamente com as seguintes actividades: barbeiros; armeiros; ferradores; espadeiros; batefolhas; ferreiros; bainheiros; coronheiros; fundidores; pandeiros; gaioleiros; douradores; cutileiros; besteiros; latoeiros; os que alugam cavalos; mercadores de carvão; etc., - num total de vinte e nove actividades mecânicas, totalmente desconexas entre si (Santos, 1942, p. 72).

discurso de Francisco de Holanda, onde a afirmação de uma pintura cientificada, parece coabitar inexplicavelmente com a doutrina maneirista, que conforme observado, proclamava precisamente princípios anticlacissistas, antinaturalistas e sobretudo, anticientificistas. Deste ponto de vista, o seu legado tratadístico parece enfermar de uma clara contradição. Com efeito, quando em 1549, Holanda esclarece os seus leitores sobre *Que Sciencias convem ao Pintor*, descrevendo o carácter universal que o novo artista deveria manifestar, limita-se a emular a mesma fórmula Ghibertiana dos *Commentarii* de 1447. O elenco das múltiplas ciências que Ghiberti exorta os pintores a dominar, reassumem um século depois, uma renovada intensidade: "(…) Na Giometria e mathematicas, e prospectivas já o pintor stá obrigado por todolos outros mestres a ser muito obrigado (…) no conhecimento da filosomia ou fisiognomica (…) e da natumia (…) há que saber a razão de como no oculto e interior, que não se mostra, stão perfeitamente todas as coisas" (Holanda, 1983, p. 68). Adiante, Holanda reafirmará uma vez mais, a sua convicta adesão aos pressupostos da *Scientia Pictórica*, ao descrever um quadro de matérias de elevada complexidade que o pintor deveria dominar: "(…) theolesia, geometria, musica, symetria, filosomia, prespectiva, arquitectura, e outras mais Sciencias que ao pintor desejo e encomendo, e que pedem um homem todo e um livro cada uma" (Holanda, 1983, p. 167). Já no seu tratado *Do Tirar Polo Natural*, o artista evidenciará uma conexão directa com o *corpus* tratadístico Albertiano, ao invocar o uso do espelho na pintura: "(...) E para mais conhecimento e certeza destes direitos e correspondências em que se devem de pintar e sitiar todas as coisas, é mui acertado o que eu tenho descoberto há poucos anos do juízo do espelho, o qual creio que já dos antigos seria achado e mais segundo o louva Leo Baptista num livro que novamente se imprimiu da pintura (…)" (Holanda, 1984, p. 40). Encontra-se deste modo no «arauto» do maneirismo em terras lusitanas, traços ambíguos e contraditórios. Holanda encontra-se claramente dividido entre dois princípios antagónicos: por um lado, o anticientificismo e antinaturalismo primários que o maneirismo impunha; por outro, pela inequívoca *gravitas* que os grandes teóricos da *Scientia Pictórica* ainda representavam. De facto, e segundo Angel Garcia, as suas fontes não são de todo ignoradas, antes eruditas e selectas. No que respeita ao capítulo sobre as ciências que convém ao pintor, as referências imediatas convergem para Alberti, Leonardo e Gauricus, argumentário normativo que o autor replica sem, no entanto, dominar (Holanda, 1983, p. XXXVI; Medeiros, 2015, pp. 192-193).

As alterações estatutárias dos pintores - integrados numa sociedade amplamente matematizada - deverão assim ser compreendidas num quadro multicausal, onde aspectos de natureza sociocultural e estética, coabitarão com imperativos de natureza científica e inteiramente tributários da *Scientia Pictórica*. Como tal, importa analisar o fenómeno da matematização da sociedade Portuguesa, que não obstante o facto de constituir uma área de estudo amplamente subsidiada, tarda infelizmente em afirmar-se. Partindo deste pressuposto, afigura-se claramente plausível que o reconhecimento do pleito de 1577 em prol dessa tão desejada liberalidade, seja tributário de uma progressiva e intensa matematização da sociedade. Este processo, associado ao pensamento libertário que Francisco de Holanda havia importado de Itália, irá motivar nos artistas das novas gerações a nítida consciência de que o seu labor, longe de se reduzir a um processo artesanal e rudimentar, comungava também da ciência ensinada na «*Aula da Esfera*». Esta percepção é reforçada por dois elementos factuais, cujo encadeamento permite intuir, de facto, um entendimento distinto do fenómeno: em primeiro lugar, o já referido inquérito ordenado por D. Sebastião em 1576, onde é feita a recomendação de que *«os tais Pintores não deviam entrar no ofício de São Jorge, nem ser havidos por mecânicos»*, ou seja, que as actividades que estes desempenhavam, possuíam um distinto carácter intelectivo; em segundo, a petição de Diogo Teixeira de 1577, onde este sublinha precisamente o elevado *«grau de perfeiçam»* da arte da pintura, ou seja, o elevado grau de complexidade associada aos herméticos domínios geométrico-matemáticos que os pintores deveriam dominar (Serrão V. , 1983, pp. 74, 77). O encadeamento destes dois factos: por um lado a exigência valorativa que a ciência aplicada à pintura impunha; por outro, o crescente grau de consciencialização que a coroa detinha a este respeito – terão constituído razão mais do que suficiente para que se entendesse pela primeira vez a verdadeira natureza da *Scientia Pictórica*, e deste modo, do pendor intelectivo da actividade artística. Com efeito, o crescente grau de cientificação que a pintura havia alcançado, fazendo uso de disciplinas integradas nos diversos estudos ministrados no reino: quer nas Universidades de Lisboa, Coimbra e Évora (criada em 1559 pelo Cardeal D. Henrique); quer nas lições que o Cosmógrafo-mor ministrava aos pilotos, cartógrafos e fabricantes de instrumentos científicos; ou ainda na recém-criada «aula da esfera» em funcionamento desde 1553 no colégio de Santo Antão o Velho - terão contribuído para o reconhecimento da arte como ciência, e dos seus cultores como intelectuais liberais.

7.2.1. O *Artifex Polytechnes* e os descobrimentos

Paralelamente às questões associadas à óptica pictórica, também o crescente rigor matemático, extensível aos diversos misteres de caracter técnico intrinsecamente associados à navegação, terão fomentado no reino uma cultura de progressiva racionalização e matematização do quotidiano. Luís Filipe Barreto caracteriza o fenómeno enquanto uma impressiva e paradigmática revolução epistemológica[373]. Este panorama de uma absoluta interacção disciplinar, torna-se evidente através da análise da já referida base de dados fundamentada nos *Trabalhos Náuticos dos Portugueses Séc. XVI e XVII*, de Sousa Viterbo. A proliferação de actividades cuja cumplicidade se torna evidente, caso de matemáticos, astrónomos, cartógrafos, pintores, arquitectos, entre tantos outros, constitui uma miríade de operativos de cuja acção terá dependido directamente o sucesso da empresa dos descobrimentos [**4 - Análise Tipológica - Total de Artífices por Actividades**; **5 - Análise Tipológica - Ciências Náuticas por Reinados**; **6 - Análise Tipológica - Ciências Náuticas por actividades**]. Precisamente por este facto, será espectável que o altamente especializado campo de fabrico de instrumentos náuticos de alta precisão e rigor geométrico, oriundo das oficinas nacionais, induzissem *per se* a inevitável presença tutelar de mestres de ábaco e de geometria nas corporações dos artífices especializados, ou seja, dos ourives. Esta hipótese apesar de não se encontrar sustentada por nenhum acervo documental, reveste-se de uma lógica fundacional promissora, fundamentada por uma prova documental especifica. Poder-se-ia sustentar a absoluta ausência de tal *corpus* teórico nas oficinas nacionais, pelo simples facto de se conhecer a proveniência flamenga de alguns instrumentos astronómicos, como se pode aferir da viagem que Pedro Nunes (1502 – 1578) terá realizado a 22 de Dezembro de 1547 à oficina de Frisius em Lovaina com intuito de adquirir instrumentação náutica (Nascimento, 2002, p. 85). Note-se porém, que em 1559, os *Regulamentos do Cosmógrafo-mor* de Pedro Nunes, traduzem já plenamente um modelo bem estruturado de ensino da náutica, assim como de uma, "(…) acção pioneira dos Portugueses na criação e desenvolvimento da navegação astronómica e fabrico das correspondentes cartas e instrumentos náuticos" (Agudo, 1993, p. 114). Crê-se, porém, que este regimento de 1547, estabelecido mais de um século depois de Gil Eanes ter dobrado o cabo Bojador,

[373] "(…) Os descobrimentos Renascentistas produziram uma profunda desestabilização dos paradigmas tradicionais do saber ocidental, desde a área técnico-prática (desenvolvimento de instrumentos precisos como o astrolábio, quadrante, balestilha, tabuletas, arquitectura e engenharia naval e militar) até à teórica positiva (relações matemática/geografia, desenvolvimento da medicina, botânica, mineralogia, zoologia) (…)" (Barreto, 1987, p. 187).

terá apenas formalizado e ordenado com critérios de elevado rigor matemático, uma indústria que há décadas se havia instalado e desenvolvido no reino. Recordando a associação que Judith Field estabelece entre o uso de diversos instrumentos científicos, como os ábacos, os astrolábios, os quadrantes e os chamados "pratos divisores", e a concepção de complexas projecções perspécticas, cedo se compreende a relevância da associação entre pintores e as demais actividades ligadas à expansão marítima[374]. Revela-se assim um hipotético mecanismo processual de transmissão e recepção de conhecimento científico em prática nos séculos XV e XVI em Portugal, tornando visíveis as *Trading Zones* internas que possam ter sido responsáveis por um estreitamento entre esses dois aparentemente antagónicos modelos culturais. O panorama interno, no que respeita à instituição de *Trading Zones,* constituirá um fecundo e propício campo de enformação destas amplas redes de troca experiencial, seja através da expansão marítima, da construção de navios e de instrumentos científicos, seja no campo da arquitectura, da escultura e da pintura. Estes últimos constituem-se enquanto veículos de transmissão por excelência de um ideário que encontra como símbolo máximo da sua manifestação universal, precisamente um instrumento matemático – a esfera armilar. Estas *Trading Zones,* cuja notoriedade é possível determinar no Portugal dos séculos XV e XVI, vêm de facto colmatar a ausência aparente de uma função didáctica e formativa por parte das cooperativas mesteirais internas. De facto, a análise do regimento da Casa dos Vinte-e-Quatro, não permite aferir em nenhuma época, funções equivalentes às suas congéneres italianas e flamengas, onde a formação e o ensino das chamadas "matemáticas úteis" se encontra de facto comprovado[375]. Não obstante esta inviabilidade, a realidade interna permite pressupor, muito provavelmente pela unidade, coesão e dissemelhante tipologia sociopolítica do reino, uma situação distinta das repúblicas italianas ou das províncias unidas flamengas. A acção centralizadora da coroa, fomentando a proximidade entre o poder politico e os diversos actores operativos, terá promovido os contactos entre as diversas categorias intelectuais e profissionais, dispensando deste modo estruturas afins. Este aspecto encontra-se visível em várias áreas de acção da coroa, fundamentalmente em três campos distintos da sua política universalista, que, constituindo áreas de intervenção específicas, manifestam a presença clara de *Trading Zones*: 1) seja na criação e fomento de uma imagética do império mediada pela arquitectura, pintura e escultura; 2) seja através da criação, dotação e formação de redes de ensino ligadas à arte da navegação

[374] *Vide* páginas 361 e 362.
[375] *Vide* páginas 364 - 365.

e marinharia; 3) seja na criação e fomento da Ribeira das Naus com óbvias funções arsenalistas. Estas áreas de acção da coroa, parecem assim cumprir na íntegra todos os pressupostos invocados por Pamela Long para a constituição de *Trading Zones*, que, recorde-se, constituem áreas privilegiadas de contacto e permuta epistémica: cortes e paços reais; oficinas de impressão ou de construtores de instrumentos científicos; arsenais; minas; e evidentemente, oficinas de pintura. Nestes espaços, cruzar-se-iam então, diversos humanistas, autores, artistas, editores, impressores, gravadores, matemáticos, artesãos e/ou operadores mecânicos das mais variadas origens e actividades (Long P. O., 2011, p. 96). Neste sentido, a corte portuguesa parece cumprir na íntegra aquilo que Alexander Marr designa por "comunidades matemáticas", ou seja, redes de contacto, que nos séculos XV, XVI e XVII, fomentavam o encontro entre praticantes oriundos das mais diversas áreas, fossem elas científicas ou artísticas[376]. O próprio espaço físico da corte Manuelina constitui-se assim como profícua *Trading Zone*, no que concerne ao contacto e às trocas multidisciplinares. Este carácter formativo e enriquecedor, torna-se de resto patente na presença tutelar de Francisco de Melo (1490 – 1536), insigne matemático e bolseiro de D. Manuel, cuja formação decorreu na Universidade de Paris onde veio a leccionar[377]. De regresso ao reino, oferece ao monarca um manuscrito por si compilado, contendo as obras de Euclides, *Ótica* e *Catóptrica*, na versão latina, *Perspetiva* e *Especulária* (Melo, 2014, p. 13). Só a mera presença de uma obra deste vulto na corte Manuelina, constitui por si só indício claro de uma erudição fina e humanista a pairar sobre todos os negócios da coroa, que obstinadamente pagava a bolseiros para aprenderem matemática no Norte da Europa, não apenas como beneplácito régio, mas certamente com intuitos formativos pósteros. De resto, denota-se essa função formativa da corte na própria dedicatória que Francisco de Melo estabelece ao rei D. Manuel: *«(…) os filhos dos nobres Lusitanos, logo que atingem a idade em que podem ser retirados dos cuidados da ama, sejam alimentados nesta tua Corte, na qual, como numa* ***escola de todas as*** *virtudes, os jovens bem-nascidos começam a habituar-se ao esforço, a embeber-se em bons e civilizados costumes (…)»* (Melo, 2014, p. 27, grifo nosso). Esta corte não seria apenas frequentada pelos "jovens bem-nascidos", como alega

[376] *Vide* página 409.

[377] A quem se poderá acrescentar a ilustre família dos Gouveia, cuja notoriedade, e segundo Joaquim de Vasconcelos, terá atraído para a *Sorbonne* e para o *Collège de Saint-Barbe* entre 1520 e 1540, sucessivas gerações de bolseiros, tanto no protectorado do rei D. Manuel I, mas sobretudo durante a regência de D. João III, que sob influência do seu irmão o cardeal infante D. Afonso, criou cerca de cinquenta *bourses* no ano de 1526 (Vasconcellos, 1929a, pp. 51-53).

Melo, mas também por inúmeros oficiais, artesãos e trabalhadores mecânicos oriundos das mais diversas proveniências e funções. Não será certamente de estranhar, que houvesse na política régia a vontade expressa de união e sã convivência entre matemáticos como Francisco de Melo e mestres-de-obras como Mateus Fernandes ou pintores régios como Jorge Afonso, cuja notoriedade [recorde-se, Arauto Malaca, examinador, vedor e avaliador das obras do reino] permite deduzir uma presença assídua e respeitada na corte; (Serrão V. , 2001, p. 106; Medeiros, 2018, pp. 169-177). Torna-se inevitável a formulação de uma saudável convivência entre matemáticos, arquitectos e pintores, onde uma troca salutar de competências contribuiria certamente para o enriquecimento e harmonização dos objectivos comuns da coroa, e sobretudo, para um reconhecimento gradual do estatuto liberal dos artistas. A construção e uso de instrumentos de medição e topografia por parte dos mestres construtores, e da perspectiva linear nas diversas oficinas de pintura, permite identificar um interesse comum pela geometria Euclidiana, cujo domínio e compreensão se enquadram precisamente no estatuto do *Artifex Polytechnes* [**8 - Análise Tipológica - Mestres de Obras, Arquitectos e Engenheiros por Reinados**]. De resto, a presença de artesãos dotados desta dupla competência de erudição e habilidade técnica surge atestada documentalmente na corte de D. Manuel e D. João III. Um documento da Torre do Tombo datado de 1528 e intitulado: *"Carta de Mercê a Filipe Guilhem de 25.000 réis de ordenado anualmente para servir o rei, com os instrumentos que inventou para tomar o sol… e* ***ensinar*** *tudo a que o dito senhor mandar, sem outro interesse"*, confirma a função tutelar e didáctica que a coroa abertamente assumia (Tombo, 1528). Trata-se do mesmo homem que surge nas *Trovas a Felipe Guilhem* de Gil Vicente, e cujo relato o coloca na corte Manuelina frente-a-frente com o próprio Francisco de Melo:

> O anno de 1519 veio a esta corte de Portugal hum Felipe Guilhem, Castelhano, que se disse que fora boticário nel Porto de Santa Maria; o qual era grande logico e muito eloquente de muito boa prática, que antre muitos sabedores o folgavão de ouvir: **tinha alguma cousa de mathematico**; disse a ElRei que lhe queria dar a arte de Leste a Oeste, que tinha achada. Pera demostra desta arte **fez muitos instrumentos**, antre os quaes foi hum astrolábio de tomar o sol a toda a hora: praticou a arte perante **Francisco de Mello**, que então era o melhor mathematico que havia no reino, **e outros muitos que para isso se ajuntarão per mandado de S.A**. Todos approvarão a arte por boa: fez-lhe ElRei por isso merce de cem mil reis de tença, c'o habito e corretagem da casa da India, que valia muito (Viterbo, 1988, p. 174, grifo nosso).

Estes dois documentos comprovam de forma exemplar a instituição de uma profícua *Trading Zone*, na corte Manuelina e pósteras, revelando inúmeros aspectos que importa salientar. Desde logo a proveniência - Filipe Guillem é um cristão-novo nascido em 1487 em Sevilha, que chega à corte Manuelina em 1519 a pretexto de ensinar a arte de *Leste a*

Oeste, ou seja, o cálculo da longitude, espécie de Santo-Graal da marinharia. Um dos aspectos mais curiosos do relato, é precisamente a conjugação dessa dupla polaridade entre *scientia* e *praxis*, pois apesar do boticário ter *«alguma cousa de mathematico»*, ***fez***, ou seja, construiu inúmeros instrumentos de medição, manifestando clara harmonização entre o artesão e o humanista. Estas características, não fosse o póstero descrédito em que o próprio Guillem cairá por falsear muitas das suas competências, poderiam denotar claramente a presença de um polímata cujas competências se dividiam por diversas áreas de interesse, evidenciadas na tradição humanista italiana por figuras de relevo como Alberti ou Leonardo. A passagem de uma personalidade deste vulto na corte Manuelina em 1519, permite aferir uma total concordância do reino com as vanguardas europeias, e uma procura constante do conhecimento nas suas mais diversas manifestações. O seu contacto com Francisco de Melo configura precisamente a tipologia de contactos informais que caracterizam as tão nomeadas *Trading Zones* – essas "arenas" onde os eruditos e artesãos trocam conhecimentos e se digladiam em absoluta paridade (Long P. O., 2011, p. 95).

Posteriormente, assistir-se-á a uma clara institucionalização destas práticas, evidenciadas pela abertura em 1559 [Data do Regimento] da *Lição de matemática.* Esta era lida diariamente entre Outubro e Junho pelo cosmógrafo-mor, nos Armazéns da Ribeira das Naus para a instrução das gentes do mar, constituindo mais uma evidência da aposta da corte no ensino generalizado da astronomia, cartografia, construção e uso dos principais instrumentos de navegação às gentes da marinharia (Moreira, 1987, p. 66). Esta iniciativa fomentou provavelmente a unificação entre fontes de elevada erudição e academismo com elementos provenientes de uma vivência real do mar, amalgamando académicos e eruditos com o empirismo de marinheiros e navegadores, constituindo desta forma uma *Trading Zone* de especial relevância na dinâmica das políticas da coroa. Todos estes aspectos elencados, permitem intuir uma progressiva autonomia por parte das classes operativas do reino, que longe de mimetizarem gestos de atávica e medieva tradição; encontraram junto dos existentes pontos de contacto com a cultura humanista, erudita e científica; modelos processuais inovadores capazes de converter os tradicionais sistemas artesanais e mecânicos. As largas evidências materiais destas profícuas *Trading Zones*, permitem compreender que a sua prevalência e longevidade na corte Manuelina terá sido fundamental para a uma reconfiguração profunda do papel sociocultural do artesão e do humanista.

7.2.2. O Cardeal D. Henrique e o reconhecimento estatutário dos artistas

Existem dois marcadores temporais que permitem compreender a rápida ascensão que as matemáticas alcançaram no seio da intelectualidade portuguesa em escassas três décadas: um encontra-se exposto na célebre «Oração de Sapiência» que o jovem fidalgo, D. Pedro de Menezes, terá proferido na abertura das aulas do Estudo Geral de Lisboa em 1504; o outro, a oração de sapiência proferida em 1536, por Jerónimo Cardoso, Lente de Gramática nos estudos pré-universitários e nas escolas menores do bairro da Universidade de Lisboa. D. Pedro de Menezes, não sendo professor universitário, gozava, no entanto, de uma formação de superior carácter, tendo sido discípulo particular de Cataldo Sículo, humanista e perceptor do filho bastardo de D. João II, D. Jorge (Carvalho R. d., 1986). Na dita oração, Menezes propõe exortar dos «louvores das ciências e artes exercitadas nestas escolas», elencando e comentando particularmente cada uma delas. As ciências e as artes, corresponderiam assim à tradicional fórmula do *trivium* e do *quadrivium*, sendo a ciência composta pelas disciplinas de teologia, filosofia, leis, direito canónico e medicina, e as artes, inferiores hierarquicamente, pela retórica, lógica, astrologia, música, matemática e gramática. Interessa em particular a descrição que Menezes profere acerca da *Arte da Matemática*, reveladora do estatuto que esta assumia nos alvores do século XVI: "Restam apenas as duas Matemáticas. Recordando-as, a nossa oração atingirá rapidissimamente a meta. Uma é a Aritmética, a outra a Geometria. Ambas são muito necessárias, não só aos letrados, mas também a todos os mercadores e negociantes (…)" (Moreira, 1987, p. 132). Por esta afirmação poder-se-á claramente aferir o grau de pouca ou nenhuma relevância que esta disciplina em 1504 alcançaria no seio da intelectualidade do reino, estando reservada liminarmente a mercadores e negociantes, dir-se-ia num grau semelhante à *aritmética dos comerciantes*, tão díspar da *aritmética divina* conforme afirmou Pico della Mirandola. Já a oração proferida em 1536 por Jerónimo Cardoso - onde a matemática surge claramente revestida de um outro sentido dimensional - parece integrar plenamente os revolucionários princípios perspécticos que a *Scientia Pictórica* havia estatuído precisamente há um século atrás: "(…) esperam-me as disciplinas matemáticas, principalmente a geometria, da qual me parece oportuno dizer alguma coisa. Ela explica as linhas, formas, distâncias e grandezas de todas as figuras. Nela se coloca a Perspectiva, que considera as linhas não em absoluto mas em relação ao uso e distingue todas as linhas, superfícies ou corpos planos totalmente separados de toda a matéria sensível (…)" (Trindade, 2008, p. 543). A oração é eloquente que baste para revelar a

seguinte realidade - em 1536 existiam já professores aptos a ensinar perspectiva nos estudos pré-universitários e, fundamentalmente, nas escolas menores. Este facto poderá ajudar a esclarecer a habitual problemática associada aos mecanismos de transmissão epistémica de disciplinas de superior complexidade como a perspectiva. Com efeito, deveriam existir processos de transmissão indirecta, responsáveis pela conversão de um ensino eminentemente teórico para sistemas mais condicentes com as necessidades operativas dos artistas[378]. O passo seguinte, no que respeita à implantação e alteração dos processos de ensino da matemática, da geometria, e sobretudo, da perspectiva no reino, terá como protagonistas os Jesuítas e a sua franca implantação em Portugal. Atente-se ao facto de o colégio de Santo Antão iniciar as suas aulas a 18 de Outubro de 1553 num antigo convento Lisboeta, onde se ministravam classes de Latim, estudos de autores latinos, de língua grega e retórica, e também, a partir de 1555, de aulas de «esfera», ou seja, de matemática, geometria e perspectiva. Uma vez mais, dentro do espectro cronológico eleito, assiste-se a uma clara mudança de paradigma a partir da segunda metade do século XVI. Apesar do começo auspicioso, a abertura oficial da «*Aula da Esfera*» no colégio Jesuíta de Santo Antão-o-Novo em Lisboa decorrerá apenas em 1590. A actividade deste colégio conhecerá uma expansão fenomenal ao longo de todo o século XVI, passando de cerca de 300 alunos aquando da sua abertura em 1553, para cerca de 2500 em 1591 (Leitão, 2008, p. 19). Se esta realidade não permite estabelecer qualquer vínculo factual entre a abertura das aulas de «esfera» e o ensino da perspectiva em Portugal, poder-se-á, no entanto, vincular paralelos frutuosos no campo da arquitectura graças à presença do Padre Jesuíta João Delgado. Professor do colégio desde 1553 e simultaneamente matemático, será o arquitecto responsável pela direcção dos trabalhos de Santo Antão-o-Novo, do Noviciado da Cotovia e do Colégio das Artes em Coimbra. A cisão definitiva com os padrões tradicionais e regimentais da Casa dos Vinte-e-Quatro, culminará deste modo, na criação de estruturas paralelas que gradualmente preconizarão uma mudança de paradigma no que respeita ao ensino, estatuto e recepção das artes no seio do reino. Uma dessas estruturas, será a Escola de Arquitectura dos Paços da Ribeira,

[378] O modelo de funcionamento desta estrutura intermédia é totalmente desconhecido, e encontra-se habitualmente omissa dos contratos de *Servidão e Aprendizagem*. Existe, no entanto, um contrato celebrado a 19 de Maio de 1574 entre o pintor Lisboeta António Francisco e o moço aprendiz António Fernandes onde surge mencionada uma curiosa competência didática. O contrato obriga o dito pintor, morador na Rua das Arcas, a receber em sua casa o aprendiz por um prazo de nove anos, durante os quais se compromete a não lhe esconder nenhum dos "segredos" da arte da pintura. Para além do mais, compromete-se "(…) no dito tempo ho tera ẽ sua casa ate o acabar dẽsinar (…) a ller e escrever (…)", competência que se crê elucidativa no que respeita à diversidade de ensino ministrado nas oficinas do reino (Serrão V. , 1983, pp. 294-295).

onde será ensinada precisamente a disciplina de perspectiva. Criada em 1594 na dependência de um longo processo de maturação das novas classes laborais e de uma crescente especialização de algumas áreas, surgirá a imperiosa necessidade de criar estruturas definitivas que procedam a essa formação especializada, um movimento que segundo Rafael Moreira, preconiza uma gradual cientificação do reino:

> (…) Após o segundo quartel do século XVI, as necessidades de formação de pessoal qualificado ao serviço do Império suscitaram em Portugal o aparecimento de uma abundante literatura técnica - comercial, náutica, militar, médica, gramatical, até caligráfica (…) A Universidade, dominada pelos métodos repetitivos da Escolástica, manteve-se em geral alheia aos problemas da educação científica nacional; será, pois, fora dela que se vão tentar criar as estruturas de resposta (Moreira, 1987, p. 65).

Uma destas estruturas será precisamente - no esteio da cátedra de náutica implementada na *Casa de Contratación* em 1552 - a formação em 1559 da *Lição de Matemática*, lida diariamente pelo cosmógrafo-mor nos Armazéns da Ribeira das Naus em Lisboa, para instrução das gentes do mar; e que, segundo o Regimento desse mesmo ano, compreendia noções de astronomia, cartografia, e o uso de instrumentos de navegação, sendo ministrada entre os meses de Outubro a Junho (Moreira, 1987, p. 66). Trata-se seguramente de um elemento prógono na alteração das mentalidades vigentes, responsável, ainda que indirectamente, por uma gradual ascensão da pintura ao grau de ciência reconhecida - um movimento progressista condicente com uma *Aritematização do Real*. Este movimento constitui, na óptica de Marques de Almeida, uma revolução silenciosa que vai, *«(…) paulatinamente vencendo as resistências e as tradições há muito enraizadas nos tecidos sociais e mentais (…)»* (Almeida M. d., 1998, p. 31). Cerca de duas décadas mais tarde, num distinto testemunho realçado por Rafael Moreira, assistir-se-á a uma nítida intrusão das ciências matemáticas no seio do ambiente cortesão - notória confluência com os princípios invocados anteriormente por Baltasar Castiglione (Moreira, 1987). Trata-se do regresso à corte em 1572 de Pedro Nunes com o intuito de acompanhar a educação superior do Rei e dos moços da Escola do Paço. Concomitantemente o «mestre das obras de el-rei» e «mestre das fortificações do reino», António Rodrigues (1564-1590) daria igualmente início ao ensino especializado de arquitectura, recorrendo para tal ao texto Vitruviano na tradução de Daniel Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitrúvio* e publicado em Veneza em 1556, e nos manuais de Sérlio e Pietro Cataneo. Um trecho invocado por Moreira torna-se especialmente revelador não apenas do processo e do teor das matérias ministradas, mas fundamentalmente da presença nas aulas de elementos da fidalguia, caso de D. Lourenço de Almada, filho primogénito dos Condes de Almada-Abranches (Moreira, 1987, p. 68).

Este ambiente de absoluta paridade entre a nobreza, os letrados e as classes operativas do reino, será fundamental para o processo de reconhecimento estatutário dos pintores do reino durante o reinado de D. Sebastião. Para tal, importa convocar um dos mais ilustres formandos do insigne Pedro Nunes - o irmão de D. João III, o Cardeal D. Henrique - peça fundamental para o entendimento da atmosfera cultural reinante na corte portuguesa na segunda metade do século XVI. A relação entre o cardeal e Pedro Nunes, indiciária de um interesse comum na matemática e na geometria, será determinante para a alteração da tradicional visão dos pintores enquanto meros trabalhadores «*mecânicos*». Este percurso de crescente cumplicidade encontra-se relatado por Dias Agudo, que além de destacar as insuspeitas capacidades de Pedro Nunes como tutor da fidalguia e dos homens do mar, destaca sobretudo a especial inclinação de D. Henrique para as ciências exactas[379]. Mentor apaixonado do jovem Irmão de D. João III, Pedro Nunes não hesita em elogiar o especial talento que o jovem demonstra, tanto no manuseio de instrumentos científicos: "(…) o vosso muito esclarecido irmão o Infante D. Henrique... aprendeu em pouco tempo... a prática de alguns instrumentos antigos e de outros ainda que eu havia inventado para a arte de navegar (…)"; como também no pensamento matemático e conceptual, não obstante o evidente entrave teológico: "O ter de entregar-se aos excelentes estudos da Teologia não obsta a que (o muito esclarecido Infante D. Henrique, vosso irmão) proponha diariamente algum problema de árdua, difícil e subtil resolução, e porque o tempo lhe não consente que se dedique às respectivas demonstrações geométricas, comete-me, por isso essa tarefa (…)" (Agudo, 1993, pp. 114-115). Esta inclinação particular que o Cardeal demonstrava pelas matemáticas e pela geometria em particular, poderá constituir um fundamento válido para a súbita mudança da tradicional visão da arte pictórica enquanto actividade mecânica, pouco ou nada edificante. De facto, é patente a coincidente sincronia entre o período de corregência de D. Sebastião e D. Henrique, 1562 – 1568, e o posterior reinado deste último entre 1578 – 1580, com o ambiente de claro alívio da situação mesteiral que os pintores enfrentavam até aí. Este processo poderá ser explicado, mais do que reflexo de um súbito *«manifesto de classe»* como sustenta Serrão, por um reconhecimento sustentado numa crescente matematização consciente, ou

[379] "Foi assim que Pedro Nunes se tornou mestre, na corte, do Infante D. Luís (em cursos de que vieram a beneficiar Martim Afonso de Sousa e D. João de Castro) e, mais tarde, do Infante (futuro cardeal) D. Henrique; professor de matemática na Universidade de Coimbra (…); cosmógrafo e cosmógrafo-mor do Reino (com este lugar desde 1547 até à sua morte, em 1578, dando uma lição de uma hora diária, desde o dia de S. Lucas, 18 de Outubro, até à véspera de S. João, aos pilotos e homens do mar que pretendiam vir a sê-lo (…)" (Agudo, 1993, p. 113).

seja, mediante a avaliação científica e intelectual da corte dos pressupostos da *Scientia Pictórica* (Serrão V. , 1983, pp. 75 - 81). Com efeito, se não existe matéria de facto suficiente que permita estabelecer um nexo causal e inequívoco entre a regência do Cardeal D. Henrique e o reconhecimento estatutário dos artistas, algumas ligações de Pedro Nunes ao universo das artes, poderão fortalecer esta proposição. No ensaio *Pedro Nunes, Leitor de Textos Antigos e Modernos*, Henrique Leitão enumera diversos elementos cuja paridade conceptual com as leituras dos primeiros tratadistas italianos, caso de Alberti e/ou Ghiberti, permitem intuir que os seus conhecimentos no campo da óptica, da perspectiva, da geometria e da matemática seriam consideráveis[380]:

> No que diz respeito aos estudos relacionados com a óptica - relevantes para várias questões tratadas no *De crepusculis* (1542) - Nunes afirma-se a par da literatura mais importante. Os estudos de óptica costumavam tomar como base o nível pouco elaborado da *Perspectiva communis* (Milão, 1482, com várias outras edições posteriores) de John Pecham (ca. 1230/35 - 1292), com algum contacto com a *Perspectiva* de Euclides, a que se seguiam depois estudos mais avançados com a *Opticae libri XI* de Witelo (ca. 1230/35 - ca. 1275). No século dezasseis a óptica de Witelo circulava numa edição de Pedro Apiano e Georg Tanstetter, publicada em 1535 em Nuremberga, nas oficinas de Johannes Petreius. Nunes havia estudado todos estes trabalhos, servindo-se sobretudo de Witelo, a quem, no entanto, acusa de ter copiado do árabe Alhacen (…) (Leitão, 2002a, p. 44).

Trata-se certamente de um erudito de primeira água no espaço cultural Português. Nunes será ainda responsável em 1541, sob incumbência de D. João III, pela primeira tradução do *De Architectura* de Vitrúvio, "(…) resultado das suas lições na «academia» matemático-vitruviana do infante D. Luís (…)" (Moreira, 1987, p. 73). Recorde-se o facto de a descoberta do texto Vitruviano ter constituído, não apenas o germe seminal da idade moderna, mas sobretudo, formalizado o momento fundador da revolução científica no decorrer da primeira metade do *Quattrocento*[381]. A tradução para português, de um texto cuja leitura terá sido preponderante para o advento de uma genuína «literacia artesanal» sustentada por duas concepções diletantes, i.e., a separação entre a obra [*Opus*] e a sua teoria [*Ratiocinatio*] - deverá forçosamente ter causado um profundo impacto, tanto no mundo erudito, como no mundo artístico.

[380] A este respeito, importa ainda realçar as relações directas entre Pedro Nunes e John Dee. Com efeito, o facto Pedro Nunes ter sido eleito executor literário de John Dee, podendo assumir a autoria ou terminar alguns dos estudos inacabados do matemático inglês, torna-se revelador do espírito de confiança e cumplicidade existente entre os dois. Numa carta datada de 1558, Dee refere as afinidades existentes entre os dois, elencando um rol disciplinar de onde se destaca precisamente a perspectiva. Sabe-se que Dee terá possuído o *De re Aedificatoria* de Alberti e que terá produzido o seu próprio tratado de perspectiva [British Library MS Cotton Vitellius C. VII]. A hipótese de Pedro Nunes ter discutido amplamente esta temática com o seu formando, o Cardeal D. Henrique, assume especial relevância. *Vide* a este respeito (Szulakowska, 2000; Almeida B. , 2012, p. 461).

[381] *Vide* páginas 44 e 54.

7.3. Fundamentos filosóficos da óptica pictórica em Portugal

> A luz, nos painéis de S. Vicente é para além de complemento de cor na representação de aparências possíveis, um elemento da problemática do espaço. A consciência que o mestre revela desse facto surge em momentos e modos diferentes. Contrariamente ao habitual a origem da luz é arbitrada com decisão (Abreu, 1993, pp. 361-362).

A análise da óptica pictórica na pintura nacional produzida entre meados dos séculos XV e XVI, obriga a diversas cautelas, de resto, à semelhança das suas congéneres europeias. Não constituirá nenhuma surpresa, que tanto na Flandres como em Itália, terão coabitado fenómenos coetâneos absolutamente dessincronos com a *Scientia Pictórica*, tanto nas periferias regionais, como inclusive em alguns grandes centros. Este fenómeno encontra-se fundamentado por diversos motivos cuja acção se faz notar em maior ou menor grau de acordo com o perpetuar de algumas idiossincrasias: ou a permanência de um gosto regional perene, autónomo e facilmente assimilável pelas elites locais; ou a difícil permeabilidade destes núcleos a conceitos teóricos cuja recepção, implica uma profunda reconversão dos tradicionais mecanismos de transmissão. Apesar da acentuada diferenciação dos estilemas em voga nos principais núcleos oficinais do reino, nota-se uma assimilação praticamente integral do *praxiema* flamengo, aspecto que confere à «escola portuguesa», uma paridade absolutamente inequívoca para com as suas congéneres. No entanto esta análise deverá ter em conta, de resto à semelhança da caracterização que estabelecida para o fenómeno europeu, outras valências acessórias capazes de justificar as paradigmáticas transformações no gosto dominante, e essas, conforme observado, contêm quase sempre um forte cariz doutrinário e filosófico. Com efeito, analisou-se anteriormente o modo como os filosofemas, quando compreendidos enquanto proposições de carácter imagético, tecnológico e/ou estilístico, terão tido um papel relevante na divulgação e adopção em Itália da óptica pictórica neerlandesa, assim como, do estilema supra-realista. Verificou-se também, o papel extremamente relevante que autores como Nicolau de Cusa, terão desempenhado na harmonização teórica e teológica desses novos praxiemas. O surgimento de uma nova visão consubstanciada na doutrina da *Vivo Imago*, resultou numa profícua relação adventícia entre a filosofia e a pintura cientificada do *Quattrocento*. Poder-se-á assim, questionar de que modo e com que grau de intensidade, terão estes novos filosofemas penetrado no reino, e quais os mecanismos envolvidos na sua introdução. É certo que se conferiu à presença de Jan van

Eyck no reino, um elevado grau de relevância, presença essa que conforme observado, terá deixado um lastro extremamente importante e contribuído para uma alteração do gosto dominante na corte Avisina. No entanto, será legitimo indagar acerca da existência de outras personalidades, cuja influência poderá ter assumido igual grau de relevância, ainda que num escopo mais teorizante e póstero. Será neste contexto que surge o nome do Cónego Fernando Martins (c. 1423-1483), clérigo nascido em Roriz, no distrito de Viseu, Cónego da Sé de Lisboa e Mestre em Medicina (Cusa, 2003, p. X). Seguirá para Itália integrado no séquito do jovem D. Jaime de Portugal, filho do Infante D. Pedro, que em 1451 rumaria para Itália com o objectivo de estudar direito canónico em Perugia e dar assim início a uma carreira eclesiástica. Martins efectuará estudos em Teologia, Medicina e Artes, transitando, aquando da morte de D. Jaime em 1459, para a esfera de Nicolau de Cusa, passando a residir, a partir desse momento, no seu círculo de influência em Roma (Costa A. D., 1990, pp. 243-257; D'Arienzo, 2006, pp. 77-78). A relação directa entre Fernando Martins e Nicolau de Cusa, irá integrá-lo no âmago de um dos mais profícuos núcleos intelectuais do *Quattrocento*, e que não obstante já ter sido analisado anteriormente, importa recuperar uma vez mais: Nicolau de Cusa e Leon Battista Alberti terão estabelecido uma relação de amizade directa, mas também com os matemáticos Paolo Toscanelli e Andrea de Bussi; Bussi formaliza um elemento de ligação de extrema relevância, pois para além de integrar, enquanto interlocutor, as obras de Cusa, *De possest* e *De non aliud*, terá sido seu secretário entre 1458 e 1464; a troca epistolar entre Bussi e Alberti posiciona-o, de facto, enquanto *pivot* de um trio, que na realidade se afigura muito mais como um quarteto; Fernando Martins entra ao serviço de Cusa em 1459, tornando-se assim colega de Bussi, e muito provavelmente, de todo o círculo de amizades que este alimentava (Cuozzo, 2018, p. 123). A presença de Fernando Martins, à semelhança de Bussi, como um dos interlocutores da obra *De non aliud*, escrita por Cusa em 1462[382] e que João Maria André caracteriza como estruturante para o pensamento europeu em torno das problemáticas do infinito - certifica a sua relevância no âmago de um dos mais profícuos núcleos intelectuais de todo o *Quattrocento* (Cusa, 2003, p. X). Esta relação de proximidade com Nicolau de Cusa encontra-se, de resto, documentada no testamento do Cardeal, datado de 6 de Agosto de 1464, e onde o nome de Martins surge referenciado ao lado de Toscanelli como "*magíster Fernandus de Roritz, dottore in medicina, canónico di Lisbona*" (D'Arienzo, 2006, p. 75). A caracterização que Luísa D'Arienzo estabelece

[382] Nicolau de Cusa refere-se ao Cónego Português como *Ferdinandus Matim portugaliensi natione* (D'Arienzo, 2006, p. 75).

do Cónego português, contrasta com a inexplicável obsolescência do seu nome no âmbito da historiografia nacional, facto que se reveste de uma absoluta incompreensibilidade: "*Martins fu un personaggio di assoluto prestigio nel mondo delle scoperte: baccelliere in Teologia, dottore in Medicina e maestro in Arti, come lo era il Toscanelli, fu consigliere del re in tema di navigazioni e mantenne a lungo i collegamenti col mondo scientifico Fiorentino per recepire gli avanzamenti delle conoscenze raggiunti nei più importante centri del sapere"* (D'Arienzo, 2006, p. 76). Fruto desta notoriedade, Fernando Martins receberá a 24 de Fevereiro de 1464, o privilégio de poder desfrutar das sinecuras e prebendas oriundas da Sé de Lisboa sem a obrigação de residir pessoalmente na cidade. Para tal, será dirigido ao Papa Paulo II uma autorização a pedido do rei Afonso V e do próprio cardeal Alemão, com o objectivo de o autorizar a residir na Cúria Romana, privilégio que o Papa prontamente confirmará, influenciado certamente pelo reconhecimento da sua *"(…) cultura e l'onestà e per la probità della sua vita e dei suoi costumi"*. Após a morte de Cusa em Agosto de 1464, Martins residirá ainda em Roma um par de anos regressando ao reino a partir de 1467, data que se encontra certificada pelas diversas cartas de câmbio a seu favor emitidas de Portugal nesse ano. Sabe-se também através da célebre carta enviado por Paolo Toscanelli em 1474, que nessa data Martins se encontrava, de facto, a residir em Lisboa, dado que assume especial relevância quando confrontado com o ambiente cultural da corte de Afonso V na década de setenta, período em que, conforme observado, o rei terá sido especialmente pródigo na contratação e fomento de uma vultuosa encomenda pictórica (D'Arienzo, 2006, p. 80). Neste contexto particular, as relações que Martins estabeleceu com Alberti, Bussi, Toscanelli, e em particular com Nicolau de Cusa, não poderão de todo ser ignoradas. Com efeito, como compreender a coabitação entre Fernando Martins e Nuno Gonçalves aquando da grande encomenda régia desse período, senão no âmbito de uma profícua troca de conhecimentos e actualização do artista face às «novidades» filosófico/operativas que começavam a manifestar-se também em Itália? Será exequível sequer imaginar que o contacto certamente detido entre Martins e Alberti, não pudesse de modo algum surgir como tema de conversação na corte? E como olhar para os Painéis, sem os indagar em torno da doutrina Cusaniana da *Vivo Imago* e do olhar absoluto? Recorde-se que a visão conceptual de Cusa em torno dos princípios doutrinários da *Vivo Imago*, pressupunha uma perfeição especular capaz de assumir uma total similitude para com a realidade, capaz de conferir aos objectos e aos seres reproduzidos uma substância transcendental. De facto, importa reavivar a concepção que Cusa estabelece entre a semelhança e a vivacidade das obras

pictóricas, ilustrada através da famosa passagem de Karel van Mander acerca do espanto do pintor Lucas de face ao Retábulo de Gent: *"(…) Car entre eux ici luttent les plus nobles joyaux; Tout s'anime et paraît sortir du cadre; Ce sont des miroirs, oui des miroirs, et non point des peintures!"* (Mander, 2002, p. 17). Ao contemplar os painéis de Nuno Gonçalves sob esta premissa, observa-se o exacto fenómeno que Nicolau de Cusa descreve aos monges Beneditinos de Tegernsee e que Cuozzo caracteriza como uma experiência simultaneamente dialéctica e mística entre o olhar humano e o olhar divino: "(…) envio-vos (…) o quadro (…) que representa a figura de alguém que olha tudo em redor (…) colocai-vos, irmãos, à sua volta, à mesma distância dele, olhai-o e cada um de vós experienciará, seja qual for o lugar a partir do qual o contemple, que é o único a ser olhado por ele" (Cusa, 1998, pp. 135 - 136). Constituirão deste modo os Painéis, uma vívida experiência onde o olhar e o ser olhado cumprem funções similares à experiencia Cusaniana? Poderá Fernando Martins ter influenciado a composição e os fundamentos filosóficos de uma obra matriz e geracional, que de facto, se constitui única face ao panorama pictórico europeu? São questões fundamentais cuja resposta - dissimulada nos diversos mecanismos visuais empregues nos painéis – assume total concordância com a doutrina da *Vivo Imago* Cusaniana e traduz a implementação dos fundamentos filosóficos da óptica pictórica flamenga e dos princípios da *Scientia Pictórica*[383]. Com efeito, e ao contrário do que sucederá com a perspectiva, será possível reportar a introdução da óptica pictórica na pintura portuguesa precisamente ao período de actividade de Nuno Gonçalves, ou seja, a meados do século XV. Esta constatação permite formalizar um arco relacional entre este período e as principais oficinas nacionais a laborar nos grandes centros no início do século XVI. Na verdade, se o tradicional «fosso» instalado entre a oficina de Nuno Gonçalves e as suas congéneres quinhentistas parece evidenciar-se face às opções estilísticas empregues, do ponto de vista da representação pictórica de efeitos lumínicos e ópticos - caso particular das texturas, dos reflexos, do domínio da luz e dos matizes – a continuidade parece por demais evidente. Esta questão, não obstante, constituir um facto claramente assinalável, tem sido até à data, flagrante e

[383] Note-se que a hipotética relação detida entre os diversos elementos compositivos dos Painéis e os fundamentos filosóficos Cusanianos, foi estabelecida seminalmente por Jirmounsky ao referir-se à relevância na cultura do renascimento dos triângulos e do cone visual de Euclides: "nos tratados teológicos da época, o triângulo aparece como a figura geométrica perfeita. Deste modo, Nicolau de Cusa explica no seu célebre tratado "*De Docta Ignorantia*" (de 1440, isto é, vinte e dois a vinte e cinco anos antes da execução provável dos Painéis de São Vicente) que o triângulo é a figura mais bela, a figura das proporções, das relações, das correlações, na natureza, na vida e na arte" (Jirmounsky *apud* Trindade, 2008, p. 542).

incompreensivelmente ignorado pela historiografia da arte portuguesa. A única excepção a este diagnóstico encontra-se num ensaio de 1993, intitulado *Pintura Contemporânea dos Descobrimentos*, onde Luís Filipe de Abre estabelece uma abordagem aos painéis de Nuno Gonçalves sob uma perspectiva inteiramente inovadora, ou seja, analisando aspectos relacionados com os efeitos ilusionísticos e ópticos da obra. A distinta abordagem que efectua aos painéis, longe do tradicional e obsessivo escopo iconográfico, dever-se-á provavelmente à sua formação base enquanto artista-plástico e Professor Catedrático da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, condição que lhe confere uma especial apetência a aspectos relacionados fundamentalmente com a práxis. Não obstante este facto conferir ao ensaio de Abreu uma novidade absoluta, o mesmo constitui um subsídio único e solitário e um ângulo de abordagem praticamente intocado até à presente tese. A sua abordagem, revela diversos elementos que permitem intuir claramente uma intenção cientificista na concepção da obra, tanto naquilo que designa por "tratamento da luz arbitrado com decisão", como na representação metódica de sombras, reflexos e texturas:

> Outro aspecto interessante é aquele em que, com inegável argúcia do autor, as sombras projectadas representam um fenómeno típico de sombra dupla e divergente provocada por uma origem de luz dupla, ou melhor, proveniente de fonte dividida por um cepto vertical. (O caso de uma janela com um colunelo vertical, como também de um projector interrompido por um varão). A sombra de uma lança, por exemplo, a partir do ponto em que o conto assenta no chão, desdobra-se em duas faixas divergentes de mais fraca intensidade e que se sobrepõem num triangulo de maior opacidade precisamente junto ao objecto que as originou. (Abreu, 1993, pp. 361-362).

O que Abreu identifica na obra, são precisamente os traços estruturais daquilo que se propôs anteriormente designar por *humanismo óptico* e que caracteriza o primeiro estado «evolutivo» da pintura cientificada antes da integração da perspectiva italiana[384]. Com efeito, recorde-se que a primeira representação mimética de uma sombra de dupla intensidade terá sido pintada por Robert Campin entre 1428 e 1430 [**Fig. 17**]. Recorde-se igualmente que no mesmo período em Itália, e não obstante a utilização que Masaccio fará da sombra enquanto dispositivo narrativo nos frescos da capela Brancacci [**Fig. 152**, **Fig. 155**], a sua representação resulta de uma dedução lógica e não de um exercício observacional directo - prática que será implementada apenas entre a década de sessenta e setenta do *Quattrocento*. Mesmo nessa data, o diferencial existente entre o *Miracolo di Sant'Antonio da Padova* ou *Sacra Conversazione* de Piero della Francesca de 1472-1474 [**Fig. 166**, **Fig. 169**] e o *São Jerónimo* de Antonello da Messina de 1475 [**Fig. 170**],

[384] *Vide* página 298.

permite intuir claramente que o domínio óptico da luz e da sombra dependeria integralmente da recepção do praxiema flamengo e não da compreensão matemática do espaço pictórico.

Um olhar atento aos painéis permite concluir deste modo, que em meados do século XV, a nova filosofia observacional flamenga já se encontrava inteiramente implementada na oficina de Nuno Gonçalves, laborando a mesma de acordo com os padrões de vanguarda em voga no especto oficinal europeu. Mais, o seu cotejo com a obra coetânea de Piero della Francesca, permite intuir um claro ascendente da oficina lisboeta no que concerne ao domínio mimético da luz, das sombras e das texturas, não obstante o facto de a compreensão e aplicação das regras perspécticas serem ainda rudimentares, aspecto que se faz notar tanto nos Painéis [**Fig. 212**], como no *São Vicente atado à Coluna* [**Fig. 233**]. Das inúmeras sombras duplas divergentes elencadas por Abreu, destacam-se precisamente a projecção da bota no painel do *Infante* [**Fig. 217**, **Fig. 218**, **Fig. 219**], a referida lança e corda do painel do *Arcebispo* [**Fig. 220**, **Fig. 221**, **Fig. 223**], ou ainda as projecções presentes tanto no *São Vicente atado à coluna*, como no São Vicente da Cruz em Aspa [**Fig. 235**, **Fig. 236**]. Todos estes exemplos constituem uma prova inequívoca do afã do pintor em demonstrar um domínio e uma vanguarda óptica absolutamente irrepreensível[385]. O facto destas sombras representarem aquilo que Luís Filipe de Abreu designa por "faixas divergentes de fraca intensidade sobrepostas num triangulo de maior opacidade junto ao objecto", constitui prova inequívoca de que o pintor pretendeu deliberadamente demonstrar que o espaço pictórico para o qual a obra se destinava, se encontrava iluminado pelo menos por duas fontes autónomas e multidireccionais. Este aspecto denota uma clara sofisticação do artista, traduzida mediante o tratamento conceptual da luz e da sombra com contornos claramente cientificistas. Com efeito, a origem lumínica dessas sombras de projecção dupla encontra-se representada e claramente identificável em inúmeros reflexos espectrais, caso particular de um conjunto janelar cindido por um mainel central:

> No painel dos cavaleiros, encontramos uma chave que o pintor nos quis deixar, como quem enfaticamente chama a atenção para o problema das luzes: no capacete do cavaleiro das barbas, bem de frente, o reflexo da janela de onde ela provém. A tal janela com o colunelo ao meio... que também está na armadura (coxa) do cavaleiro de joelhos e na gola do cavaleiro da lança. E no peito deste mesmo, o reflexo da ogiva de uma janela gótica, ornamentada de maneira habitual, com arcos cruzados. Tudo nos fala ostensivamente da luz, para que não

[385] Especial destaque para as obras *São Vicente atado à coluna* e *São Vicente da Cruz em Aspa*, que ostentam ambas a mesma tipologia de sombras. No caso da segunda obra, a cisão ou duplicidade da fonte lumínica torna-se por demais evidente através da projecção representada [Fig. 236].

> tenhamos dúvidas de que o mestre tem um discurso coerente, intencional e significante (Abreu, 1993, pp. 361-362).

Os reflexos destas janelas encontram-se assim habilmente dissimulados, tanto no capacete do cavaleiro das barbas no *Painel dos Cavaleiros* [**Fig. 230**], como na referida armadura e gola do cavaleiro localizado á direita de São Vicente no *Painel do Arcebispo*, mas também, ainda que de forma desvanecida, na armadura e na perna dos cavaleiros situados no extremo oposto do mesmo painel [**Fig. 220**, **Fig. 221**]. O reflexo da armadura e da gola do cavaleiro da direita, detalha inclusive alguns pormenores arquitectónicos extremamente relevantes, caso especifico de um arco ogival aparentemente polilobado e cuja concepção sugere uma observação directa e presencial em detrimento de um mero registo heurístico e aleatório [**Fig. 225**]. Recorde-se uma vez mais, que a veracidade na representação deste tipo de efeitos pela escola flamenga, pressupunha o seu registo ao natural, ou seja, a reprodução do objecto reflector num determinado ângulo e a uma distância precisa da fonte lumínica, ou em substituição, o seu estudo prévio. Efectivamente, parte da novidade desta «filosofia observacional», consistiria precisamente na harmonização conceptual entre o espaço pictórico e o espaço observacional, resultando numa hábil conjugação entre a obra e o espaço lumínico a que esta se destinava[386]. Constata-se assim, que os reflexos presentes no capacete do cavaleiro das barbas, assim como, nos materiais reflectores que os diversos cavaleiros do *Painel do Arcebispo* envergam, quando confrontados com as múltiplas direcções das sombras representadas, permitem confirmar precisamente a existência de duas fontes lumínicas autónomas provenientes de janelas ogivais e maineladas[387]. Esta conclusão, a necessitar de futuros subsídios, poderá, de facto, ajudar a lançar alguma luz sobre o local para o qual as obras terão sido originalmente criadas. De facto, a análise direccional das sombras, sugere a existência de dois focos lumínicos isolados com distintas direcções e distâncias face ao plano da obra [**Fig. 213**]. Ao foco A [Verde e Azul], corresponderá a sombra de intensidade superior que se encontra projectada a partir do homem de joelhos à direita de São Vicente no *Painel do Arcebispo*, e cuja sombra se encontra num ângulo de cerca de 48º face à linha jacente do plano de terra. Os acentuados ângulos dos reflexos representados, tanto no *Painel do Arcebispo* como no *Painel dos Cavaleiros*, ainda que difíceis de determinar com precisão, permite deduzir tratar-se da fonte lumínica geradora

[386] *Vide* página 187-188.
[387] Tendo em conta a actual disposição do políptico, estas situar-se-iam algures entre Este-Sudeste [ESE] e Su-sudeste [SSE] face à parede para a qual a pintura terá sido idealizada [Fig. 213].

desta sombra de superior intensidade, localizando-se este Foco A num quadrante mais frontal [SSE] do que o Foco B [Vermelho] [388]. Este, parece iluminar de forma mais ténue diversos elementos da obra, assim como, localizar-se a uma distância superior e num quadrante mais rasante face ao plano da obra [ESE]. Estas conclusões, a requerer um tratamento analítico de superior complexidade, poderão de facto, comprovar alguns aspectos que se encontram veladamente sugeridos por Luís Filipe de Abreu. Com efeito, o autor levanta fundadas suspeitas no que respeita à única tábua que aparentemente não obedece ao programa lumínico instituído, no caso concreto, o painel dos *Pescadores*: "(…) no painel dos «Pescadores» a fonte de luz vem da esquerda e um pouco de trás. Isto é, exactamente o contrário do que nas outras tábuas todas. Tocamos aqui num ponto importantíssimo do debate. Esta tábua, assim, parece auto-excluir-se do conjunto em que tem sido inserida" (Abreu, 1993, pp. 361-362). A presença de uma tábua onde a direcção lumínica se encontra invertida face às demais, tendo em conta o apurado sentido que o pintor devotou ao tratamento da luz e das sombras, não poderá de modo algum ser considerado como «acidental», mas antes, enquanto evidência de uma problemática em aberto. Com efeito, e posta de lado, tanto a tese da auto-exclusão de Abreu, como de um «erro» deliberado de Nuno Gonçalves, este fenómeno apenas poderá indiciar a existência de duas hipóteses alternativas: a) desaparecimento de parte da obra, onde a existência de um terceiro grupo central poderia apresentar um direccionamento lumínico distinto[389]; b) uma configuração alternativa dos painéis onde a disposição do conjunto possa explicar o sentido invertido da fonte lumínica. Esta última hipótese, i.e., a localização do painel dos pescadores na extrema esquerda do políptico[390], poderia de facto explicar a existência de uma terceira fonte lumínica localizada num plano rasante localizado à esquerda da obra[391], mas o direccionamento perspéctico dos ladrilhos obriga a uma inevitável cautela, conduzindo a uma espécie de paradoxo de circularidade.

[388] A declinação progressiva dos ângulos destes reflexos face ao plano de terra ou geometral, indicia tratar-se da mesma fonte lumínica, neste caso o Foco A. Cerca de 40º no caso do cavaleiro em primeiro plano à esquerda; 50º no caso do cavaleiro de pé que empunha uma lança atrás; 70º no caso do cavaleiro de pé à direita de São Vicente; e 80º no caso do capacete do cavaleiro do *Painel dos Cavaleiros*.

[389] Tese defendida por Fernando António Batista Pereira e António Oriol Trindade, e que se afigura claramente plausível (Trindade, 2008, p. 597).

[390] Configuração proposta seminalmente por José Saraiva na obra *Os Painéis do Infante Santo*, hipótese entretanto refutada. *Vide* (Saraiva, 1925).

[391] A existência de um terceiro foco rasante ou até mesmo inferior face ao plano frontal da obra, poderia de facto explicar esta opção por parte do artista. Neste caso, e porque o foco se localizaria à esquerda e atrás da tábua, apenas os pescadores seriam iluminados, pois bloqueariam a luz às personagens dos restantes painéis. A distinta característica velada da luz, sugere inclusive tratar-se de um espaço interior.

7.3.1. A continuidade epistémica da «Escola Portuguesa»

Todos os «efeitos» ilusionistas que Luís Filipe de Abreu denota na pintura de Nuno Gonçalves, formalizam na sua óptica a identidade de um "pintor [que] se compraz a sublinhar as aparências da realidade que o seu espírito curioso e disponível observa" (Abreu, 1993, pp. 361-362). Esta análise original, longe do habitual bocejo que o jogo onomástico provoca, será certamente transponível a todo o acervo pictórico desse longo século denominado de «Nuno Gonçalves», e apenas uma relação directa com a fonte teórica flamenga poderá explicar cabalmente o advento de semelhante capacitação das oficinas portuguesas. Com efeito, tudo na obra de Nuno Gonçalves parece provir dessa renovação epistémica e ontológica de uma arte que se fundamenta na observação directa da natureza, do homem, dos objectos, e fundamentalmente, de um fascínio absoluto pela óptica consubstanciada por uma compreensão súbita da luz enquanto fenómeno físico e não sobrenatural. Se conforme observado, o altar de Gent constituiu um sortilégio perene de ampla afirmação no mundo artístico europeu, os painéis de Nuno Gonçalves inscrevem-se precisamente no mesmo quadro de excelência. Efectivamente, considerar os painéis como fazendo parte de um legado «primitivista» da arte setentrional, será ignorar cabalmente o facto de os mesmos cumprirem na íntegra o postulado Albertiano em torno da vanguardista emulação dos brilhos e reflexos do ouro em detrimento da sua aplicação directa na obra: "*I would try to represent with colours rather then with gold this wealth of rays of gold that almost blinds the eyes of the spectators from all angles*" (Alberti L. B., 2004, p. 85). E de facto, como ignorar uma leitura atenta dos pormenores ilusionísticos que Nuno Gonçalves inscreveu na obra, totalmente compatíveis com a formulação vanguardista Albertiana, que, recorde-se, o pintor poderia não ter recebido *Ab origine*, mas indirectamente através do contacto com o Cónego Fernando Martins. Atente-se por exemplo, nas inúmeras representações de ouro no Painel do Arcebispo [**Fig. 220**]: a dalmática e no bastão que o santo empunha [**Fig. 227**]; as cotas de malha e nos botões das couraças dos cavaleiros em primeiro plano [**Fig. 222**]; o pomo e guarda da espada do homem da direita [**Fig. 224**]. Destaque também para o *Painel dos Cavaleiros* [**Fig. 216 – esquerda**] onde a pródiga representação de ouro inclui - para além das habituais representações dos pomos e guardas das espadas e do célebre capacete do cavaleiro mouro - uma extraordinária fivela caída, habilmente pintada de acordo com a direcção da fonte lumínica eleita, assim como, um ornamento no cotovelo do cavaleiro em primeiro plano [**Fig. 228**, **Fig. 229**, **Fig. 230**, **Fig. 231**, **Fig. 232**]. Estes e outros

elementos dispersos pela obra, permitem estabelecer um profícuo diálogo com a escola de Van Eyck, cuja matriz parece, de facto, secundar tanto a práxis como algumas das opões estéticas empregues por Nuno Gonçalves. De facto, o preciosismo na elaboração do medalhão que o arcebispo ostenta, e que parece invocar a *Déesis* do Altar de Gent, permite confirmar um legado comum de uma representação aurífera fortemente sustentada por efeitos ilusionísticos [**Fig. 226**, **Fig. 25**]. Outros elementos como o brilho ostensivo das armaduras [**Fig. 221**], ou a táctil discriminação entre diferentes texturas [**Fig. 219**], conferem à obra uma paridade absoluta para com o mais avançado «estado da arte» a nível europeu. Mais, a absoluta paridade técnica entre as cotas de malha dos cavaleiros do *Painel do Arcebispo*, e o *São Jorge* de Jan van Eyck, permitem configurar mais do que semelhanças, a presença de um veículo epistémico comum [**Fig. 220**, **Fig. 222**]. Se todos estes elementos configuram o prodigioso quadro de um amplo domínio teórico e técnico da óptica pictórica, existem, porém, indícios de uma subtil familiaridade para com alguns modelos meridionais. Uma análise atenta ao *São Vicente atado à coluna* [**Fig. 233**], obra datada do mesmo período, ou seja, algures entre a década de cinquenta e setenta, permite intuir alguns aspectos relacionados com outras valências igualmente nucleares para a *Scientia Pictórica*, nomeadamente a anatomia. De facto, e se do ponto de vista compositivo o espaço pictórico desta obra parece obedecer à tipologia empregue por Hans Memling no já analisado *Cristo na Coluna* [**Fig. 88**], a construção anatómica e compositiva do santo permite levantar questões de outra ordem. Se por um lado, o Cristo de Memling se encontra tipologicamente associada às tradicionais, mas irrealistas *Imago Pietatis* setentrionais, o *São Vicente* de Gonçalves, parece manifestar uma estranha *sprezzatura* que o aproxima estranhamente do *São Sebastião* de Antonello da Messina. Com efeito, quando inserido na confrontação óptica e anatómica realizada entre o *Adão* de Gent de Jan van Eyck, o *Baptismo de Cristo* de Piero della Francesca, o *São Sebastião* de Antonello da Messina, e o *Cristo na Coluna* de Filippino Lippi [**Fig. 234**] - compreende-se que Nuno Gonçalves parece, de facto, estabelecer um curioso arco relacional entre as duas escolas. Efectivamente, o seu *São Vicente* parece habitar um espaço de transição entre o extremo rigor anatómico e óptico evidenciado pelo *Adão* de Gent, e uma configuração tendencialmente classicista, localizada algures entre um idealismo utópico de Messina e a crueza do registo vivo de Fillipo Lippi. Este episódio não será de estranhar, se recordarmos o ensaio de Christopher Wood em torno da ampla circularidade de modelos de nu masculino entre as oficinas do Sul e do Norte da Europa a partir de meados do século XV. De facto, a análise comparativa entre alguns desenhos

de Filippino Lippi, datados entre 1457 e 1504, e alguns esboços de Wolf Huber de 1505, permitem compreender cabalmente a viagem dos modelos e a progressiva corrupção resultante da permanente reprodução dos mesmos[392]. A similaridade entre o *São Vicente* de Gonçalves e alguns destes modelos «classicistas» de forte cariz meridional, poderão sugerir o contacto, a norte, entre o pintor e algumas destas fontes depuradas da sua carga original, ou seja, traduzidas já para uma semântica intermédia entre as duas escolas. Esta demorada análise votada à obra de Nuno Gonçalves, permite caracterizar todo um quadro operativo, que meio século mais tarde assumirá uma força expressiva absolutamente ímpar. Neste contexto, existe uma oficina quinhentista cuja notoriedade a formaliza enquanto genuína fonte *Quelle* das demais. A proficiência e singularidade das obras aí produzidas, sugere tratar-se do núcleo difusor dos praxiemas cientificistas em voga no espectro oficinal português – trata-se, claro está, da oficina lisboeta de Jorge Afonso. Uma das razões para a aparente centralidade epistémica que a oficina evidencia, prende-se fundamentalmente com as inúmeras ligações familiares, de amizade e de parceria que o pintor possuía com a grande maioria dos protagonistas da cena artística nacional: Jorge Afonso era cunhado do flamengo Francisco Henriques, considerado *«ho milhor oficial de pymtura que n'aquelle tempo avia»,* sogro de Gregório Lopes, tio das esposas de Cristóvão de Figueiredo e de Garcia Fernandes, parente de João de Ruão, e terá ainda mantido ligações documentadas com Vasco Fernandes e Gaspar Vaz, que em 1515 terão testemunhado uma escritura de aquisição de bens do artista lisboeta (Serrão V. , 2001, p. 106; Rodrigues, 2007a, p. 43). Deste modo, a análise dos praxiemas em voga na sua oficina poderá caracterizar de forma cabal o «estado da arte» das demais, sendo de crer, que para além das relações familiares e/ou comerciais elencadas, Afonso terá desempenhado igualmente um relevante papel na divulgação e ensino de uma práxis de vanguarda. Com efeito, a análise da ilustre *Anunciação* atribuída à sua oficina [**Fig. 237**], evidencia a mesma consciência óptica que Luís Filipe de Abreu identifica na obra de Nuno Gonçalves, ou seja, um tratamento da luz arbitrado com intencional decisão, harmonizado, porém, com inúmeras referências oriundas desse mundo pluridisciplinar que a *Scientia Pictórica*, nesse meio século de permeio, havia, entretanto, conquistado. E, no entanto, para lá da inovação perspéctica, são ainda as preocupações com a luz e com a sombra que parecem ocupar inteiramente a atenção do artista. O pormenor da sombra projectada pelos pés do leitoril onde a mão da Virgem repousa, permite perceber

[392] *Vide* página 378.

que se mantém a predileção por uma duplicidade lumínica, ou em alternativa, por uma fonte singular cindida por um mainel, solução, de resto, emulada na arquitectura do plano fundeiro [**Fig. 239**]. Para além do mais, a oficina de Jorge Afonso manifesta um claro domínio do santo-e-senha característico da escola flamenga, i.e., um controle absoluto das problemáticas associadas à matiz, à textura superficial, à radiância e ao brilho. Com efeito, serão inúmeros os exemplos visuo-tácteis totalmente concordantes com esse mundo multi-textural e sinestésico que Panofksy tão bem caracterizou: seja na sensação visual de leveza que as penas das asas do Anjo Gabriel transmitem [**Fig. 240**]; na aparência cálida da esteira africana em contraste com a frialdade da tijoleira [**Fig. 241**]; ou no brilho áureo do bastão de ouro incrustado de pedras preciosas que o Anjo empunha [**Fig. 242**]. Note-se, porém, que um dos pormenores mais extraordinários desta obra, reside na revolucionária e já amplamente referida reprodução do chamado *Efeito Tyndall*, fenómeno óptico caracterizado pela dispersão da luz nas partículas em suspensão coloidal. A representação meticulosa das diversas volutas de fumo, encontram na *Anunciação* uma expressão inteiramente original e vanguardista, sugerindo o detalhe aplicado à sua representação. A obra evidencia notórios traços de uma observação directa do fenómeno e de um claro comprometimento epistémico para com a realidade observável, em detrimento das medievas concepções sobrenaturais [**Fig. 243**].

Também a dupla Vasco Fernandes/Gaspar Vaz irá evidenciar notórios traços de um absoluto domínio dos fundamentos da *Scientia Pictórica*, facto que se reveste de especial importância, se tivermos em conta tratar-se de uma oficina com determinadas características regionalizantes. Com efeito, o facto de uma oficina laborar em Viseu precisamente nos mesmos moldes da sua congénere lisboeta, permite intuir que os traços evidenciadores da *Scientia Pictórica*, se encontravam, na primeira metade do século XVI, amplamente disseminados pelos principais centros urbanos do reino. Também as hipotéticas parcerias aventadas para a execução do extraordinário *Retábulo da Sé de Viseu*, pintado entre 1502 e 1505, mais do que lançar dúvidas sobre a maior ou menor notoriedade da oficina Visiense, ajudam a clarificar a tese de uma absoluta paridade técnica entre os principais oficiais a laborar no reino, fossem eles nacionais ou provenientes da Flandres. Com efeito, se Luís Manuel Teixeira detectou através de minuciosas análises dos desenhos subjacentes, evidências interventivas de diversas «mãos», nomeadamente as do pintor Brugense radicado em Portugal, Francisco Henriques, cunhado de Jorge Afonso; a permanência de oito ou nove «oficiais

flamengos» mandados vir da Flandres por Henriques, não deixam de colocar, na óptica de Serrão, profundas interrogações a este respeito (Serrão V. , 2001, pp. 100-101). E, no entanto, uma análise profunda do políptico da Capela-mor da Sé de Viseu assim como do da Sé de Lamego, permitem aferir em absoluto o «estado da arte» no que respeita à implantação da óptica pictórica na «rede» de operativos encarregues das principais empreitadas do reino em inícios do século XVI. O *São Pedro*, proveniente de uma das capelas laterais da Sé de Viseu e pintado por Vasco Fernandes em 1506 [**Fig. 259**], afigura-se assim como uma eloquente súmula do que de mais vanguardista se produziria no reino em inícios da centúria, representando na óptica de Serrão "uma das obras máximas da pintura portuguesa (…) na preciosista e sensível modelação rítmica das formas, conjugadas com os valores tonais" (Serrão V. , 2001, p. 104). Com efeito, o domínio cromático e lumínico por demais evidente e patente nas representações de brilhos, reflexos e texturas, parece convocar em absoluto o universo Eyckiano de Gent, em particular a *Déesis*, reinvocada aqui tanto através da sobriedade do olhar, como na tríplice mitra que o São Pedro ostenta [**Fig. 262**]. Note-se, porém, que para além deste referente nuclear, a obra parece integrar já uma atmosfera vagamente italianizante, que se traduz através da paisagem vaporosa do plano fundeiro[393] [**Fig. 261**] e/ou na hábil e complexa construção perspéctica claramente evidenciada. Caberá, no entanto, à *Anunciação* da Capela-mor da Sé de Lamego [**Fig. 263**], o triunfo de uma total concordância para com o ilusionismo óptico setentrional, invocado nesta obra através de uma profusa manifestação dos mais característicos traços do universo Eyckiano. Trata-se sem sombra de dúvida de uma obra onde a multiplicidade de efeitos se traduz propositadamente numa afirmação estatutária, evidenciando que "o" ou "os" artistas implicados na sua factura, pretenderam de forma ostensiva demonstrar a sua mestria e domínio pictórico absolutos. A profusão de efeitos lumínicos e cromáticos, assim como, as diferenciações de texturas representadas, assumem uma relevância tal que parecem impor-se abertamente face ao programa narrativo e iconográfico da obra. Efectivamente todos os elementos ópticos estruturais que dão corpo à *Scientia Pictórica*, encontram-se abundantemente assinalados nesta obra, constituindo a mesma, uma espécie de sumula programática da vanguarda visual da época: clara discriminação mimética de texturas e valores tonais que permitem aferir, mediante as distintas técnicas aplicadas, a qualidade

[393] De notar ainda, a tímida mas bem-intencionada representação do reflexo de São Pedro e da barca na água. Denota-se igualmente a presença de inúmeros reflexos ambientais, caso das montanhas no plano fundeiro, ainda que de forma subliminar.

do toque, da temperatura e da estrutura de cada superfície [**Fig. 263**, **Fig. 264**, **Fig. 266**]; representação de brilhos, transparências e reflexos de qualidade áurea, vítrea e pétrea [**Fig. 264**, **Fig. 269**, **Fig. 270**]; representação da reverberação cromática e da cor acidental, manifestando uma clara consciência teórica do comportamento da luz e da sombra [**Fig. 265**]; representação ostensiva de efeitos ópticos e lumínicos sem objectivos iconográficos aparentes, caso flagrante do fogareiro, que isolado no plano mediano, parece cumprir exclusivamente propósitos compositivos [**Fig. 268**]. Será, no entanto, no campo das evidências estatutárias, que esta obra irá implantar precocemente um modelo que se perpetuará sobre as demais oficinas. Com efeito, Fernandes traduz de forma magistral na *Anunciação* de Lamego um inequívoco testemunho de mestria, dissimulado através da representação de um novelo de lã e de uma agulha. Este dispositivo simbólico, inspirado no célebre *fio de Apeles* e pintado aqui a uma escala claramente imperceptível face à visão retabular de conjunto, cumpre claramente funções consonantes com um humanismo esclarecido de pendor pan-europeu, e afigura-se claramente enquanto manifesto de mestria[394] [**Fig. 267**]. Também a *Virgem, o Menino e Anjos* de Gregório Lopes, não obstante o facto de ter sido pintada cerca de três décadas mais tarde, recorrerá ainda de forma categórica ao mesmo dispositivo simbólico, tornando-se patente a influência estatutária que o núcleo de artistas a laborar na empreitada Visiense terá exercido sobre o restante espectro oficinal do reino. Todas estas evidências, parecem conferir à já denotada «cesura» erigida entre a mítica oficina de Nuno Gonçalves e as suas congéneres quinhentistas, uma óbvia artificialidade. Note-se que do ponto de vista cronológico, será amplamente plausível estabelecer uma ligação, ainda que indirecta, entre Nuno Gonçalves, activo entre 1450 e 1490, e os jovens pintores Jorge Afonso (1470-1540) e Vasco Fernandes (1475- c. 1542). Ambos teriam 20 e 15 anos, respectivamente, aquando da morte do velho mestre, idade em que já teriam certamente iniciado, ou inclusive, terminado a sua formação. O que este facto permite deduzir, é que no lapso de uma geração apenas, para além do evidente domínio da óptica pictórica, ter-se-á operado nas oficinas nacionais a recepção, assimilação e transmissão da segunda valência nuclear da *Scientia Pictórica* – precisamente a *Perspectiva artificialis*.

[394] Será, no entanto, na obra Jesus na Casa de Marta e Maria, pintado entre 1535 e 1540, que Vasco Fernandes irá assumir absoluta paridade para com a tradição flamenga da autorrepresentação, fazendo-se figurar no plano fundeiro, de resto, à semelhança do próprio mecenas da obra. Segundo Serrão, o pintor também recorrerá ao mesmo mecanismo de autorrepresentação no Calvário da Sé de Viseu e na Última Ceia da Igreja do Espírito Santo de Évora (Serrão V. , 2001, p. 102).

7.4. A perspectiva pictórica em Portugal: primórdios e problemáticas

> No artistic technique ever enjoyed a more triumphal progress than of perspective in the years following 1500. By the beginning of the next century no Western European artist could hope to be measured on an international scale without a sound grasp of the basic technique (Kemp, 1990, p. 53).

O elevado grau de especialização que a geometria descritiva contemporânea alcançou, quando aplicada ao estudo da perspectiva pictórica produzida entre 1450 e 1550, poderá resultar numa desadequada abordagem analítica do fenómeno. De facto, a não conformidade com as regras de uma prática, que alcançaria contornos de ciência exacta apenas em meados do século XVII, deturpa flagrantemente a real percepção do estado da arte nos séculos precedentes, sobretudo, tendo em conta o meio oficinal onde se operou a sua génese, desenvolvimento e transmissão. Com efeito, considerando que a ciência perspéctica progrediu entre o século XV e XIX de um plano experimental para um plano teórico, inscrito já sob os fundamentos de uma ciência exacta, compreende-se que não será viável analisar as obras provenientes dos séculos XV e XVI sob estas premissas sem incorrer uma vez mais num flagrante erro historicista[395]. Efectivamente, será crucial ter em conta a evolução entre o pendor ainda operativo do *De Pictura* Albertiano de 1435-1436; o modelo de Girard Desargues (1591-1661), patente na obra *Exemple de l'une des Manieres universelles…touchant l apratique de la perspective…* de 1636; e a extrema complexidade do *Traité des propriétés projectives des figures… applications de la géométrie descriptive et d'opérations géométriques sur le terrain* de Jean-Victor Poncelet (1788-1867) publicado em 1822, e que dará seguimento ao modelo Desarguiano da geometria projectiva. O modelo perspéctico oriundo desta evolução, caracterizar-se-á assim por uma especialização do desenho técnico e de arquitectura claramente díspar do objectivo pictórico seminal. Não obstante um prudente cepticismo, Martin Kemp atribui uma preponderância relativa entre o advento desta tipologia de desenho técnico, enquanto 'base de uma ferramenta ilustrativa que não deixa nenhum ramo da ciência intocável", e o surgimento de um pensamento empírico enquanto veículo propulsor da revolução científica, facto que desvia a perspectiva para uma esfera racional

[395] Um processo semelhante poderia ser associado, se, por exemplo, a actual ciência astronómica exigisse o rigor absoluto como critério de validação científica das tabelas de Tycho Brahe. Ainda que estas fossem cinco vezes mais acuradas que as anteriores e que tenham facultado a Johannes Kepler os elementos necessários para integrar as órbitas elípticas no modelo Coperniciano, não resistiriam certamente ao rigor da física moderna (Singh, 2010, pp. 65,90).

e díspar do habitual *páthos* da criação artística (Kemp, 1990, pp. 53, 120-123, 232). De facto, lançar um olhar perspéctico pós-Desarguiano sobre a pintura europeia produzida entre 1450 e 1550, será incorrer no risco de condenar grande parte desse acervo a uma condição dessincrona para com os pressupostos Albertianos, pois apenas uma ínfima percentagem de obras cumprirá, de facto, as complexas regras construtivas, assim como, a correcta inserção de elementos no plano. Para além do mais, note-se que o *De Pictura* é omisso em inúmeros elementos essenciais para a uma correcta formulação do método da *intersegazione della piramide visiva*, razão mais do que justificada para as inúmeras dificuldades na sua aplicação:

> Alberti's intention in describing the process of construction has often been misunderstood. He was not providing an inviolable formula for a fixed, centralized viewpoint. He did not say that the point should be central at all, and said no more than that it should not properly be higher than his modular man. He was too intelligent and too aware of pictorial practice to think that every picture could or should obey the same conditions. We should not be surprised that very few pictures resemble our basic demonstration of his system (…) Alberti was, to adapt his own words, demonstrating the basic 'roots in nature', which he was then happy 'to place in the hands of artists' (Kemp, 1990, pp. 23-24).

Compreende-se assim, que a premissa essencial a que Alberti se refere, consiste precisamente na formulação teórica do ponto de fuga centralizado, de resto, objectivo formal da já aludida experimentação que Brunelleschi terá levado a cabo entre 1413 e 1416, e que se encontra cabalmente inscrito na matriz do *De Pictura*: *"(...) a painting will be the intersection of a visual pyramid at a given distance, with a fixed centre and certain position of lights, represented by art with lines and colours on a given surface"*. Se se recordar o enquadramento tipológico e sociocultural dos destinatários do seu tratado[396], compreende-se que a visão teórica de Alberti seria menos exacerbada em detrimento de uma aplicação prática do método proposto: *"I speak in these matters not as a mathematician but as a painter (...) I therefore ask that my work be accepted as the product not of a pure mathematician but only of a painter"* (Alberti L. B., 2004, pp. 37, 48). Só assim se compreenderá a afirmação epigráfica de Martin Kemp, que em começos do século XVI nenhum artista europeu poderia ambicionar o reconhecimento sem uma boa compreensão da técnica básica, fomentando desta forma o rápido progresso da disciplina. Este fenómeno será responsável, conforme observado, pelo advento paralelo de múltiplos processos alternativos com vista a contornar a complexidade teórica. Muitas destas dificuldade foram, conforme analisado, colmatadas pelo advento das chamadas «máquinas de desenhar»[397]. Este movimento, será igualmente responsável pelo fomento

[396] *Vide* página 68.
[397] *Vide* página 390-400.

e circulação de tratados práticos e manuais ilustrados de distinto rigor matemático: caso do *De Artificiali Perspectiva* de Jean Pellerin Viator publicado em 1505; do manual *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Linial,* publicado em 1531 por Hieronimus Rodler; ou muito simplesmente de um mercado de gravuras com modelos, dir-se-ia, *prêt-à-porter*.

Esta realidade será de extrema importância para a análise da situação interna, pois apesar de Alberti nada referir acerca da inserção de elementos no plano, a sua prática e ensino encontra-se claramente referenciada no já aludido contrato de ensino celebrado em 1467 entre Squarcione e Mestre *Guzon*[398]. Este facto demonstra claramente que os processos empíricos cedo se sobrepuseram às problemáticas epistémicas associadas à perspectiva. Estabelecido este enquadramento prévio, importa invocar a colossal tese que António de Oriol Pena Vazão Trindade levou a cabo em 2008, *Um olhar sobre a perspectiva linear em Portugal nas pinturas de cavalete, tectos e abóbadas: 1470-1816*, e que reúne a mais extensa e rigorosa análise perspéctica alguma vez efectuada ao amplo acervo pictórico nacional. A exaustão temática desta obra, permite atribuir-lhe a condição de *fons et origo* de todos os estudos perspécticos da pintura portuguesa, esgotando por si só, o actual estado da arte em torno destas problemáticas. A metodologia empregue no estudo é clara: "(…) analisar através de uma vertente geométrica, reforçada com o auxílio do desenho assistido por computador e ainda com a informação historicista, a perspectiva linear da arte deste período (…)" recorrendo para tal à "(…) utilização da Geometria Descritiva, com o auxílio das restituições perspécticas (…)" (Trindade, 2008, p. 7). Não obstante a inegável sobriedade e competência do estudo de Trindade, o mesmo incorre naquilo que se poderá designar por «encarniçamento técnico» ou geométrico, ou seja, a aplicação de uma análise pós-Desarguiana a obras de um período onde o evidente pioneirismo pressupunha uma abordagem mais complacente com o erro. Neste sentido, importa recordar as saudáveis reservas que Judith Field recomenda no que respeita ao maior ou menor rigor perspéctico da obra de Donatello e de Masaccio: *"What Alberti describes does not correspond very closely to what we find by examining the use of perspective in the works of Donatello and Masaccio. The divergence no doubt bears testimony to the habitual gulf between theory and practice as well as to the social division between Alberti's primary readership and artisan practitioners"*. Ou ainda, quando confrontada com algumas flagrantes incorrecções detectadas na *Trindade*, com o facto de

[398] *Vide* páginas 381 - 382.

Masaccio ter recorrido a um elevado grau de improviso: "*I should also bet on the use of a* ***certain amount of guesswork, getting it to look right and so on*** *– in the style of the explanation that I called the Pink Splotch Theory.* ***We are dealing with a painting not a theorem***" (Field J. V., 2005, p. 42; Field J. , 1997, pp. 56, 59, grifo nosso). A teoria que Field designa por *Pink Splotch*, consistirá, portanto, no sacrifício deliberado da correcção matemática da obra, em detrimento de opções compositivas e cromáticas mais apelativas, hipótese que se afigura de todo acertada. De facto, tendo em conta que a *Trindade* terá sido executada com o auxilio técnico de Brunelleschi e de alguns instrumentos científicos[399], a presença efectiva destes 'erros', ou segundo Field, destes 'sacrifícios' compositivos, permite enquadrar como estruturais e aceitáveis, alguns dos erros detectados por Trindade no acervo pictórico nacional. Face ao exposto, resulta que o único ponto dissonante assinalável no estudo de Trindade, consiste precisamente no formalismo exacerbado que vota ao estudo perspéctico de determinadas pinturas sem ter em conta a teoria que Field invoca. Como seria espectável, as metodologias computorizadas a que Trindade recorre, revelam quase sempre algumas discrepâncias para com um absoluto cumprimento do modelo Albertiano, quanto mais com alguns dos pressupostos geométrico-descritivos que invoca. Deste modo, teria sido prudente, antes de estabelecer algumas conclusões categóricas em torno da incapacidade de determinados pintores ou oficinas, observar algumas premissas de incontornável relevância: 1) a prevalência até meados do século XVI do modelo flamengo; 2) as características idiossincráticas do ensino da perspectiva em Portugal; 3) as dificuldades inerentes às condições operacionais da época; 4) o grau de erudição dos pintores e subsequente domínio da ciência perspéctica; 5) o grau de exigência e erudição de mecenas e patronos; 6) a presença de uma *Pink Splotch Theory* no acervo pictórico nacional, ou seja, o sacrifício deliberado de algumas regras geométrico-matemáticas em detrimento de opções compositivas. No seguimento desta lógica, a leitura preconizada para o acervo nacional, deverá utilizar, não uma abordagem qualitativa, mas sim quantitativa, valorizando determinados marcadores cuja complexidade crescente poderá, de facto, e em última análise, ser compatível com o grau de erudição última que Trindade procurou determinar. Estabeleceu-se assim uma metodologia adequada, com vista a determinar a presença do axioma estrutural da teoria Albertiana nas oficinas nacionais, ou seja, uma formulação do espaço pictórico tendo por base a intersecção da pirâmide visual a uma

[399] *Vide* páginas 361-362.

determinada distância e com um centro fixo. Deste modo, pretende-se determinar em que grau é que as pinturas manifestam, ainda que de forma rudimentar, a convergência de todas as ortogonais para um único ponto de fuga - parte substancial do teorema Albertiano – confirmando-se assim a sua implantação no espectro oficinal nacional. Note-se, porém, que determinadas características epistémicas presentes em território nacional, poderão, de facto, advir de um distinto modelo idiossincrático proveniente da estrutura de ensino, dos processos de difusão e/ou da sua aplicação prática. Com efeito, os diferentes níveis de domínio geométrico-matemático detectado nas oficinas nacionais, parecem resultar em parte da aplicação directa de modelos oriundos das oficinas flamengas, cuja notoriedade, fez com que adquirissem uma grande circulação tanto nos espaços oficinais como nos círculos de maior erudição. Este aspecto torna-se evidente ao constatar-se que em grande parte, o modelo perspéctico de raiz flamenga integrado em Portugal, deriva directamente, tanto do tratado de Jean Pélerin Viator, como dos gravados de Albrecht Dürer, obras que sintetizam a complexidade teórica dos tratados de Alberti e Piero della Francesca em formulas gráficas pré-estabelecidas (Trindade, 2008, pp. 537-538). A implementação deste modelo, dará origem a inúmeras fragilidades resultantes em grande medida na aplicação ou sobreposição de figurinos espaciais pré-definidos e plenos de erros flagrantes, que os artistas, na óptica de Trindade, ou não souberam, ou não necessitaram de corrigir:

> Não há dúvida de que também na ausência de um método perspéctico eficaz e demasiado coerente, como aquele por nós já referido e descrito, de Brunelleschi/Alberti, os artistas luso-flamengos, actuando em conjunto e em parceria numa obra só, servem-se ou recorrem a demasiados truques e artifícios, digamos assim, para iludirem o espectador menos erudito. À primeira vista, muitas das obras deste período parecem-nos correctas do ponto de vista perspéctico – atendendo à referência do modelo descrito no *De Pittura* por Leone Battista Alberti e também ao legado de Piero della Francesca –, mas uma análise mais detalhada de uma série de obras mostra-nos os inúmeros erros dos artistas no campo da perspectiva linear plana, salvo raras excepções de algumas obras, poucas, dignas de consideração (Trindade, 2008, p. 537).

Apesar desta constatação óbvia, parece importante recuperar o facto anteriormente abordado, de que ao longo da primeira década do século XVI, e face a uma progressiva matematização de alguns sectores do reino, se terem implementado diversos círculos de erudição na corte onde a matemática e a geometria se tornaram semântica habitual[400]. Este pormenor poderá, de facto, quando confrontado com o progresso perspéctico evidenciado por algumas obras da segunda e terceira década dessa centuria, comprovar uma saudável coabitação entre pintores, arquitectos e matemáticos na corte de D. Manuel

[400] *Vide* páginas 487-491.

I e D. João III. Não obstante a presença desta realidade ineludível, é certo que Trindade elenca no amplo acervo examinado, algumas características e/ou incongruências perspécticas que configuram um quadro idiossincrático particular na assimilação da regra Albertiana: a prevalência de uma lateralização do olhar e subsequente mobilidade do centro de projecção, características de forte cariz neerlandês; presença de um forte empirismo de raiz flamenga na edificação perspéctica Albertiana; evidencias nos desenhos subjacentes de diversas «mãos» de contornos claramente medievos[401]; construção de traçados heterogéneos ao invés de uma concepção unitária e ciclope; perspectivas elaboradas de forma segmentada por sectores; evidente presença de processos mecânicos, artesanais e artificiais na representação do espaço pictórico; dissociação entre a escala do espaço pictórico e a escala das figuras aí inseridas de forma totalmente empírica; discrepância perspéctica entre as arquitecturas superiores e os *pavimenti* (Trindade, 2008, pp. 536-540). Não obstante o longo rol de incorrecções e problemáticas associadas à implementação da regra Albertiana nas oficinas nacionais, Trindade reconhece que o elemento matricial da sua implementação, ou seja a convergência das ortogonais para um ponto central, é habitualmente frequente em todas as obras por si analisadas:

> Estas incompreensões por parte dos nossos artistas devem-se a nunca terem assimilado o modelo perspéctico italiano divulgado por Alberti e Piero, recorrendo portanto a práticas de atelier artesanais e à heterogeniedade de fontes que chegavam em abundância. Mesmo assim, assistimos em inúmeros casos à correcta convergência das linhas ortogonais para um ponto, que poderemos relacionar mais longinquamente com o cone e o ângulo visual de Euclides e com a redução das dimensões consoante as distâncias (Trindade, 2008, p. 541).

Estabelecido este enquadramento crítico prévio, importa iniciar a análise perspéctica de algumas obras seleccionadas por ordem cronológica e/ou geográfica. Esta opção coloca uma vez mais os problemáticos painéis de Nuno Gonçalves em destaque, assim como, o extraordinário ensaio de Luís Filipe de Abreu. Para Abreu, os painéis manifestam um enquadramento claramente formulado em função dos protagonistas, integrados num quadro inteiramente compatível com a tradicional «perspectiva hierárquica». Apesar de ainda não revelar uma construção racionalmente construída, Abreu denota, porém, traços

[401] A habitual associação entre o trabalho colectivo de algumas oficinas, deduzido por alguns historiadores a partir de estudos laboratoriais, caso concreto das fotografias de infravermelhos e o universo tradicionalmente associado às «velhas organizações corporativas de origem medieval», afigura-se de todo abusivo (Trindade, 2008, p. 538). Se é certo que as guildas e corporações trabalhavam efectivamente nesses moldes, não será menos evidente que esse processo se manteve ao longo de toda a idade moderna, sendo perfeitamente compatível com uma visão vanguardista dos artistas desse período. Um caso paradigmático de uma oficina colectiva onde múltiplas «mãos» intervencionavam as obras daí provenientes é o de Peter Paul Rubens (1577-1640), de tal forma que a prudência aconselha a designação de proveniência das obras aí produzidas de 'oficina de Peter Paul Rubens'.

de ruptura para com a típica solução medieval, onde a dimensão dos personagens denotava a sua relevância espiritual. Os painéis parecem assim configurar um período intermédio entre duas fases: a construção prévia de personagens segundo critérios hierárquicos mas já racionais que «originam» o espaço envolvente; e o futuro critério Albertiano de uma construção prévia do espaço pictórico, povoado à posteriori pelas personagens nele inseridas (Abreu, 1993, p. 364):

> A perspectiva dos ladrilhos nos painéis de S. Vicente de Fora (…) é regida por um pensamento intuitivo, tem correspondência com o conceito de representação Euclidiana (…) O caso da perspectiva empírica dos painéis de S. Vicente de Fora é de tal maneira importante, que não podemos deixar de aqui resumir algo do que a investigação nos revela. O autor perspectivou cuidadosamente o ladrilhado, antes de mais, para afirmar que o espaço da acção devia ser entendido como unitário. O uso consciente desse argumento não permite que o consideremos como arbitrário ou acidental, na sua estratégia. Aliás o modo raríssimo como estabeleceu o sistema, com um ponto principal coincidindo no limite do tríptico, põe-nos de sobreaviso (…) Notemos também que o ponto de fuga, que encontrámos a cerca de 35 mm acima do corte actual dos painéis grandes, é solução que ultrapassa largamente a prática corrente em autores da escola flamenga, de usar pontos de fuga muito altos. Conseguiu assim evitar razoavelmente a acumulação de linhas aberrativamente empastadas nos extremos laterais, opostos. Ao mesmo tempo camuflou sob as figuras, os inconvenientes do horizonte assim elevado. A perspectiva destes painéis é, em muitos pontos, informação preciosa, pelo rigor nos revelando dados e permitindo conclusões importantes. A perspectiva é, por exemplo, determinante na definição de um espaço de relação vivencial com a obra (Abreu, 1993, p. 366).

As suas conclusões permitem retirar algumas ilações de extrema importância, desde logo pela referência que estabelece entre a edificação empírica do espaço pictórico e uma matriz Euclidiana, aspecto que poderá aludir à já referida presença do físico, matemático e astrónomo Fernando Martins, aquando da concepção dos painéis. Por outro lado, o facto de Nuno Gonçalves ter delineado o *pavimenti* de forma a sugerir claramente tratar-se de um espaço de acção unitário, comportamento que indicia um claro comprometimento com os princípios do espaço óptico-pictórico flamengo de tradição Eyckiana, i.e., edificada não segundo o *continuum* Albertiano, mas segundo reverbero e extensão visual do espaço do observador[402]. Por último pela opção ousada de localizar o ponto de fuga no extremo superior dos painéis [**Fig. 214**], opção atípica mas articulada, ainda que parcialmente, muito mais com a tradição flamenga, caso da *Ceia* de Dieric Bouts [**Fig. 90**] de 1464-68, do que com a tradição italiana pautada por um ponto de fuga baixo, localizado habitualmente abaixo dos joelhos das personagens, caso típico do *São Sebastião* de Antonello da Messina [**Fig. 176**] de 1475-76, ou da *Pala di San Giobbe* de Giovanni Bellini [**Fig. 179**], de 1480-87.

[402] *Vide* página 188-189.

7.4.1. A perspectiva pictórica nos diversos núcleos oficinais

O enquadramento prévio em torno da oficina de Nuno Gonçalves, poderá ajudar a contextualizar em parte os futuros conhecimentos perspécticos evidenciados pelas oficinas quinhentistas, caso concreto de Jorge Afonso, de onde, conforme ficou estabelecido, parece irradiar uma relevante teia de influências. Com efeito, e retomando a hipótese formulada de uma formação de Jorge Afonso na oficina de Nuno Gonçalves, será de considerar que a mesma terá sofrido uma póstera actualização epistémica resultante de diversos factores: um diferencial geracional; uma actualização da politica do «gosto» e dos cânones estéticos vigentes; e uma crescente consciência da vanguarda europeia nas novas gerações. Trindade identifica, de facto, uma alteração preponderante na capacitação técnica das oficinas entre a execução dos painéis Vicentinos em 1470, e o ano de 1500, período que se estende até ao final do reinado de D. João III, em 1557, evidenciando na sua óptica uma influência directa dos "círculos da Flandres onde Portugal tinha as suas feitorias e de onde vieram alguns operadores plásticos" (Trindade, 2008, p. 536). Para além do mais, não será despicienda a presença na corte Manuelina de Francisco de Melo, regressado ao reino no início do século XVI após concluir estudos de teologia e matemática, e que conforme se observou, terá ofertado ao rei um manuscrito com um conjunto de comentários em latim à *Perspectiva* e *Especulária* Euclidiana[403]. A associação destes diversos elementos, constituirá assim o ambiente germinativo e estrutural para a implementação de praxiemas cientificantes, e em última análise, da *Scientia Pictórica*: coabitação e cumplicidade entre matemáticos e artistas; fomento de uma matematização da corte; contactos permanentes com os mercados do norte onde este praxiema se encontrava já implementado. Não obstante esta profícua conjugação de factores, António Trindade denuncia um panorama pessimista neste núcleo oficinal, denotando aquilo que designa por erros processuais incompatíveis tanto com o método Albertiano, como com o modelo de Viator em quase todas as representações espaciais (Trindade, 2008, p. 626). Todavia, estes erros não invalidam em absoluto a presença de um espaço pictórico formulado segundo os princípios Albertianos, ainda que, o mesmo padeça de determinados equívocos na sua concepção. Deste modo, importa estabelecer um quadro gradativo de conformidade para com o modelo Albertiano com critérios claramente diferenciados entre si: 1) convergência das ortogonais para um ponto de fuga cêntrico; 2) correcta integração de arquitecturas de superior complexidade; 3) integração

[403] *Vide* página 489.

correcta de objectos e figuras no plano; 4) domínio integral do conceito de distância de visão. Note-se, porém, que a conjugação integral destes quatro marcadores, será detectável apenas numa ínfima parcela de todo o acervo pictórico europeu, não sendo, portanto, de estranhar a sua ausência no espectro oficinal português. Com efeito, e não obstante o facto de existirem obras de pintores que parecem cumprir integralmente o modelo Albertiano, caso da *Pala di Santa Lucia de Magnoli* de Domenico Veneziano [**Fig. 142**], ou do *São Sebastião* de Antonello da Messina [**Fig. 176**], Trindade denota a presença de erros em obras de pintores insuspeitos, tendo em conta o papel que habitualmente lhes é atribuído na recepção e desenvolvimento da perspectiva em Itália, caso de Fra Fillipo Lippi, ou de Leonardo da Vinci[404]. Também no que respeita ao período análogo na vizinha Espanha, Trindade denota erros flagrantes, patentes tanto nas obras provenientes da oficina de Jaume Huguet (1412 – 1492), como nas de Pedro Berruguete (1450-1504), não obstante o facto de este ser comummente considerado como o primeiro pintor renascentista de Castela (Trindade, 2008, pp. 434, 437, 440, 450, 473, 485). Estabelecido este enquadramento prévio, não será de estranhar, portanto, que inúmeras pinturas do acervo quinhentista nacional não cumpram integralmente o postulado Albertiano, sem que para tal, tenham de ser liminarmente excluídas da equação perspéctica. Note-se que a amostra seleccionada, longe de esgotar o acervo amplamente analisado por Trindade, procura antes elencar um sucinto número de obras que permitam identificar a presença dos dois principais marcadores da *Scientia Pictórica* nas oficinas nacionais, ou seja, traços inequívocos da óptica pictórica harmonizados com um domínio perspéctico básico. Tome-se como exemplo a *Anunciação* [**Fig. 237**], obra que de acordo com a análise previamente estabelecida, integra plenamente a oficina de Jorge Afonso nos requisitos inerentes à óptica pictórica flamenga. Do ponto de vista perspéctico, Trindade certifica a presença do marcador preliminar estabelecido para a validação do praxiema perspéctico nas oficinas nacionais, ou seja, a convergência das ortogonais para um ponto de fuga singular [**Fig. 238**]: "(…) apesar das linhas ortogonais estarem todas bem desenhadas, modelando os degraus, o pavimento e outros sectores da pintura, verificamos que a representação espacial contraria não apenas o modelo ou o método de perspectiva de Brunelleschi/Alberti como também o modelo de Viator" (Trindade, 2008, p. 626). Aparentemente, Trindade reprova a edificação perspéctica da obra por esta não

[404] Martin Kemp alerta para a presença de um erro na *Anunciação* de Leonardo [Fig. 195], patente na projecção das linhas de pavimento da obra, cuja convergência diverge com as restantes linhas (Kemp, 1990, p. 45; Trindade, 2008, p. 437).

cumprir na íntegra o modelo Albertiano. No entanto, analisando as três razões que invoca para a exclusão da obra deste modelo, denota-se, de facto, alguma intransigência face aos erros evidenciados: o primeiro consiste na representação incorrecta do livro no leitoril, cujas arestas laterais da páginas se encontram incorrectamente convergentes com a linha do horizonte; o segundo erro prende-se com a incorrecta formulação dos caixotões do tecto da sala em segundo plano à direita, que deveriam convergir para o ponto de distância D e não para o ponto F_2; o terceiro e último erro, prende-se com o incorrecto direccionamento das arestas da sala em segundo plano à esquerda, que ao invés de convergir com o ponto de distância D, convergem incorrectamente para o ponto F_1 (Trindade, 2008, pp. 627-628). Apesar de configurarem erros que de um ponto de vista formal, invalidam a sua integração plena no âmbito do método Albertiano, a obra cumpre na íntegra as condições primaciais da metodologia estabelecida inicialmente, i.e., a convergência integral de todos os planos contidos na obra, para um ponto de fuga centralizado. No caso da obra *Aparição de Cristo à Virgem*, pintada na mesma data e atribuída de igual modo à oficina de Jorge Afonso [**Fig. 244**], Trindade denota um posicionamento semelhante ao da *Anunciação*. O marcador preliminar determinado, encontra-se claramente validado por si: "As linhas ortogonais ao quadro perspéctico – com excepção da que passa pela aresta do degrau situado na parte inferior da composição e do lado esquerdo, que é tangente aos pés das personagens (…) estão todas correctas. Correcto está também o pavimento (…)" (Trindade, 2008, p. 622). No que respeita aos erros por si assinalados, são diversos e de distinta complexidade [**Fig. 245**]: incorrecta formulação do arco no plano fundeiro interior [corrigido por Trindade a amarelo]; das arestas de nível obliquas ao quadro e que modelam as esquinas e os ângulos da cobertura principal [que deveriam convergir para os pontos de distância D e D_1, ao invés de F e F_1]; e da escala das personagens entre o primeiro e o segundo plano. Todos reunidos, constituirão estes erros razão aparente para a exclusão da obra de um domínio preliminar do praxiema e o pintor do âmbito de uma oficina esclarecida? Certamente que não. Trindade assinala de resto, um aspecto de extrema importância e que parece responder na íntegra a esta questão. De facto, quando afirma que "(…) à vista desarmada não pareçam haver erros", Trindade poderá de facto determinar o grau de satisfação e reconhecimento, tanto do pintor como dos seus patronos e encomendantes, ou seja, o reconhecimento do praxiema perspéctico mediante uma mera abordagem visual da obra (Trindade, 2008, p. 622).

Já Gregório Lopes, formado na oficina do seu sogro Jorge Afonso, parece manifestar grande interesse tanto pelas questões ópticas, como perspécticas, apesar de, na opinião de Trindade não dominar integralmente a ciência da perspectiva linear. Recorde-se que este artista pertence já à geração que irá lucrar amplamente com a mudança de clima no âmbito da matematização em Portugal. Relevante deste facto, é a obra *Martírio de São Sebastião*, executado em 1536-39 para a charola do Convento de Cristo em Tomar [**Fig. 246**]. Confrontado com a tese de Joaquim Oliveira Caetano, de que esta obra teria sido planificada dentro do espírito de um complexo jogo perspéctico formalizado para múltiplos pontos de vista do observador – Trindade confirma a presença de múltiplos ângulos de visão demonstrativos de um domínio que gradualmente se afirmou na oficina do Mestre, não obstante considerar a afirmação um tanto exagerada. Com efeito, através da análise detalhada que efectuou à obra, pôde concluir que apesar de existirem algumas irregularidades, a mesma constitui um notório exemplo de uma perspectiva descentralizada, encontrando-se uma clara concordância entre o ponto de fuga do plinto em primeiro plano, e o grande edifício no plano fundeiro: "num primeiro olhar a pintura vista frontalmente parece estar correcta do ponto de vista perspéctico" [**Fig. 247**] (Trindade, 2008, pp. 671, 674). Será, no entanto, na visão frontal da obra, que Caetano denota algumas incongruências que se revelam assaz curiosas:

> (…) a perspectiva da praça, quando vemos o quadro de frente [...], torna-se confusa e o grande edifício redondo de três andares aparece inclinado aumentando a estranheza da solução, onde dois archeiros em primeiro plano parecem atingir-se mais uma à outra [sic], do que atentar contra o próprio santo. Todos estes equívocos de leitura resultam, no entanto da visão frontal que temos hoje da pintura, tal como está colocada no Museu, ou como tem vindo a ser apresentada em diversas exposições (Caetano *apud* Trindade, 2008, p. 672).

O ponto de partida da sua reflexão afigura-se extremamente relevante, pois pressupõe uma adequação da perspectiva em detrimento do espaço para o qual a obra terá sido elaborada, revelando deste modo um elevado grau de sofisticação por parte do pintor. Gregório Lopes teria assim adequado a visão frontal da obra, ao ângulo real da sua contemplação, ou seja, cerca de 45º face ao corredor circular do deambulatório da Charola do Convento de Cristo em Tomar [**Fig. 248**]. Esta constatação permite a Caetano concluir que a obra representa, de facto, um momento alto no que concerne ao domínio perspéctico:

> Vista assim a relação das figuras entre si, e sobretudo a composição na sua ligação com o fundo tem outra leitura. Os algozes aparecem claramente apontando para o Santo, a praça regulariza-se, o edifício circular de três pisos endireita-se (quase como uma sugestão de anamorfose), o supedâneo do Santo, que visto de frente parece quase trapezoidal, passa a ter uma regularidade e, sobretudo compreende-se o jogo de duplo ponto de fuga – no extremo da praça, se visto o quadro do lado direito; na perspectiva do martírio secundário, se observada a pintura pelo lado esquerdo. Ora o que nos aparece então é uma obra que

> sabiamente joga com as ilusões perspécticas dentro das perspectivas possíveis do observador da obra no local para que foi pintada (…) (Caetano *apud* Trindade, 2008, p. 673).

Estas conclusões afiguram-se extremamente reveladoras acerca do estado da arte da perspectiva em Portugal no decorrer da terceira década de quinhentos. Trindade no entanto, afigura-se mais cauteloso a este respeito. Com efeito, não obstante afirmar não existirem dúvidas de que existiu da parte do pintor, uma intenção deliberada em conceber uma obra que fosse vista de vários ângulos, a mesma não revela a presença de anamorfoses perfeitas. No entanto, reconhece a presença de efeitos ópticos como aqueles que Caetano propõe, patentes sobretudo no formato eleito para o *Martírio de São Sebastião*, e cuja largueza permite alocar determinadas "folgas" e "vazios" que regularizam determinados sectores e elementos da composição, unificados através de um efeito de "compressão". De um modo surpreendente, também a obra *A Virgem, o Menino e Anjos* [**Fig. 249**], que Gregório Lopes pintou no mesmo período para um dos nichos da Charola de Tomar, configura a presença de um efeito semelhante. De facto, alguns dos erros perspécticos da vista frontal da obra, parecem corrigir-se face a uma lateralização do olhar num ângulo de 45º, caso concreto da correcção perspéctica da fonte em segundo plano. Ainda que realizados de uma forma empírica como defende Trindade, ou seja, delineados presencialmente através de uma metodologia assente na tentativa e erro, a presença destes efeitos, quando conjugados com a caracterização óptica que estabelecida anteriormente, configuram na realidade uma oficina sofisticada e de elevado pendor humanista (Trindade, 2008, pp. 674 - 676, 680 - 681).

Já o Mestre da Lourinhã fomenta no autor consideráveis dúvidas face à paradoxal heterogeneidade do rigor geométrico nas diversas obras que lhe são atribuídas. De facto, parecem existir diversos protagonistas de distinta erudição, facto que lança sérias dúvidas sobre a viabilidade das actuais atribuições. Com efeito, paralelamente a algumas obras onde o empirismo artesanal impera, existem outras que possuem um rigor inusitado. Esta questão poderá reacender o complexo e polémico campo das atribuições fundadas sobre opiniões, por vezes gratuitas, da presença ou ausência de determinada «mão». De notar que estas considerações raramente levam em linha de conta elementos técnicos tão preponderantes como a perspectiva ou qualquer outra valência constituinte da *Scientia Pictórica*. Apesar de tudo, importa destacar em particular a obra *Pentecostes* que o referido Mestre terá pintado na primeira metade do século XVI, e que parece reunir em si a consistência geométrica necessária para se constituir como um inevitável marco epistemológico no domínio Perspéctico [**Fig. 252**]. Para Trindade, essa obra formaliza

uma genuína novidade, visto que todas as arquitecturas se encontram rigorosamente representadas de acordo com as regras da perspectiva linear. Já para Manuel Batoréo, a obra parece constituir uma súmula harmónica entre o figurino italiano, patente na irrepreensível perspectiva, e a tradição pictórica flamenga:

> O Pentecostes do M.N.A.A. sugere-nos um momento da pintura portuguesa em que a mudança de gosto para as sugestões de arte clássica e, consequentemente, para Itália, se exibe com maior evidência. Verificamos, logo numa primeira aproximação, a coexistência de duas fórmulas que, todavia, não se contaminam. A cena decorre no interior de uma sala cujo espaço está organizado em obediência a modelos perspécticos desenvolvidos a partir de Piero della Francesca e Alberti, mas o tratamento dos personagens que povoam a cena obedecem ao estilo que, para utilizar as palavras de Adriano de Gusmão, "nos foi grato até muito tarde". [...] Diríamos que o Pentecostes consegue reunir os dois pontos extremos daquilo que Panofsky caracteriza como a "bipolarização" entre o formulário italiano e o empirismo flamengo (…) (Batoréo *apud* Trindade, 2008, p. 640).

Esses dois pontos a que Panofksy se refere, constituem certamente a harmonização epistémica ocorrida entre a escola flamenga e a italiana, e que configura o estádio final da *Scientia Pictórica*. Não obstante o ligeiro desfasamento entre a escala das figuras e as arquitecturas representadas, a análise perspéctica efectuada por Trindade, permite confirmar claramente a proposição de Batoréo, senão observe-se [**Fig. 253**, **Fig. 254**]: a perspectiva do pavimento, assim como de outros planos da composição, encontra-se correctamente formulada, denotando-se a convergência total das ortogonais para o ponto cêntrico P; todas as diagonais de nível em relação à linha de base ou de terra, convergem correctamente para os respectivos pontos de distância D e D_1; as arestas de nível que rematam os ângulos da cobertura, convergem correctamente com os pontos de distância do pavimento; largura dos tramos ou vãos das arcadas da *loggia* correctamente representada; correcta representação perspéctica da escadaria. Todos estes aspectos, permitem a Trindade concluir que o autor da obra conheceria certamente o tratado de Viator, assim como o método dos *tiers points* [**Fig. 283**]. Na sua óptica, o *Pentecostes* constitui um marco exemplar da afirmação da perspectiva linear nas oficinas nacionais (Trindade, 2008, pp. 642-649). Outro exemplo de um domínio aparentemente irrepreensível do modelo de Viator encontra-se presente na oficina de Frei Carlos, o flamengo viageiro que terminou os seus dias no Convento do Espinheiro em Évora. Para Trindade, e á semelhança do *Pentecostes* atribuído ao Mestre da Lourinhã, a *Aparição de Cristo à Virgem* de Frei Carlos [**Fig. 255**] afigura-se como um exemplo claro da assimilação do praxiema perspéctico por parte das oficinas nacionais. A adopção deliberada de uma lateralização do ponto de fuga na margem esquerda da obra, traduz claramente a influência daquilo que o autor designa por "gosto dos operadores plásticos renascentistas a trabalhar a Norte dos Alpes", encontrando-se a perspectiva linear da obra

de tal forma correcta, que permite a restituição perspéctica da planta e do alçado (Trindade, 2008, p. 581). Já a tábua do *Bom Pastor*, pintada entre 1530 e 1530 [**Fig. 256**], não obstante afigurar-se como uma obra de menor complexidade, apresenta o mesmo rigor na edificação perspéctica. Apesar dos elementos geométricos presentes na obra se resumirem ao delineamento do *pavimenti*, este não só apresenta uma perfeita convergência das ortogonais para o ponto de fuga P, como as diagonais resultantes dos vértices dos ladrilhos convergem correctamente para os pontos de distância D e D_1 [**Fig. 257**] (Trindade, 2008, p. 576). Esta realidade, quando conjugada com os aspectos ópticos representados, permitem integrar plenamente esta obra em todos os critérios constituintes da *Scientia Pictórica*: meticulosa discriminação textural; rigor anatómico patente sobretudo na representação dos pés em primeiro plano; perspectiva atmosférica no vago *sfumato* das montanhas do plano fundeiro. Outro capítulo formal da integração prática da perspectiva no reino, encontrará especial relevo na oficina de Vasco Fernandes. Para Trindade, e não obstante a evidência dos mesmos "erros" clássicos inerentes a todo o espectro oficinal nacional, a oficina de Viseu manifestará um claro ímpeto evolutivo. Esta voluntariosa sede de rigor geométrico parece configurar na obra do pintor dois períodos distintos em torno do ano 1506, data em que devido à colaboração com os flamengos Arnao de Carvalho e João de Utrecht, Fernandes travará conhecimento com o Borgonhês Ângelo Ravanel, conterrâneo de Jean Pellerin Viator. A data da colaboração entre os dois pintores, 1506, um ano após a publicação do tratado de Viator, constitui fundamento mais do que suficiente para a conjetura que Trindade estabelece de um possível contacto de Fernandes com o célebre tratado (Trindade, 2008, p. 717). De facto, esta data parece constituir um notório ponto de viragem na obra do autor, que de um empirismo primário e oficinal, passa para a execução de obras que sucessivamente vão implementando princípios perspécticos de crescente complexidade. De resto, encontram-se na obra de Vasco Fernandes os mais apurados exemplos de domínio e mimese óptica, presente nas texturas das dalmáticas, nos exemplares botânicos representados, na representação mimética e textural da pedra, da madeira, do ouro, nos drapeados etc. No entanto, estes mesmos critérios encontram-se transpostos em múltiplos exemplos pertencentes ao vasto acervo pictórico nacional. Conjuntamente, esta reunião de elementos dispersos, configuram de facto um ambiente operativo concludente com os princípios invocados pela *Scientia Pictórica*, sem que, no entanto, sejam acompanhados documentalmente no plano formal do ensino e da formação dos pintores. No que respeita às evidências perspécticas do *São Pedro* [**Fig. 259**], considerada por Trindade como "a obra que se

conheça mais coerente, em termos de perspectiva linear plana, realizada pela oficina de Vasco Fernandes", os erros são escassos e irrelevantes. Com efeito, uma leitura detalhada da obra, permite intuir uma absoluta coerência espacial: seja na correcta convergência de todas as ortogonais para o ponto cêntrico P; seja na correcta formulação dos arcos superiores, convergentes também para o ponto de fuga central [C - C_1 e C_2 - C_3]. A única divergência apontada por Trindade encontra-se patente na representação perspéctica da Bíblia, que ao invés de convergir através dos pontos de fuga F e F_1 com a linha do horizonte [LH], pelo facto de se encontrar inclinada face ao plano geometral, deveria ter o ponto de fuga localizado acima ou abaixo da linha do horizonte [**Fig. 260**] (Trindade, 2008, pp. 738-739). Este último pormenor, porém, afigura-se de todo irrelevante, traduzindo em parte o já denunciado "encarniçamento" técnico ou geométrico. Não obstante a singeleza do erro, o mesmo constitui aos olhos de Trindade argumento bastante para excluir a obra de uma óbvia convergência para com os padrões perspécticos europeus, assim como, para com os critérios definidos pela *Scientia Pictórica*. A convergência para com este quadro epistémico praticamente pleno, encontra-se patente em inúmeras obras pósteras, não obstante a existência dos mesmos erros insignificantes que se repetem e apenas traduzem algumas fragilidades teóricas e conceptuais do artista. Um desses exemplos, encontra-se patente no célebre *Pentecostes*, obra de 1534-1535 [**Fig. 271**], e que evidencia um rigor em tudo semelhante ao *São Pedro*. Com efeito, Trindade constata que toda a secção superior da obra, onde se delineia uma arcada tripla, cumpre categoricamente as regras perspécticas, manifestando uma clara convergência de todas as linhas ortogonais para o ponto cêntrico P [**Fig. 272**]. Também as personagens se encontram correctamente escalonadas do primeiro ao último plano, não ultrapassando o plano de terra no qual se encontram assentes. A única excepção a este quadro, prende-se uma vez mais, com a representação dos livros no plano inferior da obra, que deveriam convergir para o ponto P, ao invés de LH_1 e LH_2 (Trindade, 2008, pp. 749-751). No mesmo plano, configura-se uma das mais notórias obras da oficina Visiense de Vasco Fernandes, precisamente o célebre *Jesus na Casa de Marta e Maria*, pintado entre 1535 e 1540 [**Fig. 273**]. Numa primeira abordagem da obra, Trindade repete o mesmo argumento de sempre, ou seja, de que a obra evidencia uma total concordância para com os pressupostos Albertianos. No entanto, prontamente enumera diversos elementos que parecem contrariar em pleno essa concordância: seja na escala das figuras, que de forma evidente, não respeitam o correcto escalonamento perspéctico; seja na divergência das ortogonais que se dirigem para os pontos F_4 e F_5 para com o ponto cêntrico P; divergência

perspéctica dos sectores arquitectónicos superiores, sugerindo uma inscrição empírica; incorrecta convergência dos plintos em primeiro plano com o ponto F_1 ao invés do ponto D [**Fig. 274**]. Estes erros sugerem a Trindade, estarmos perante uma obra que manifesta claros traços de ter sido criada por sectores individuais, seja por ignorância das regras perspécticas seja por questões de composição (Trindade, 2008, pp. 738-741). Este avolumar de incorrecções perspécticas, contrasta fortemente com os exemplos atrás enunciados, motivando alguma estranheza no facto de uma obra tardia do pintor poder evidenciar mais erros perspécticos do que obras criadas no início da sua carreira[405]. Será espectável que os conhecimentos técnicos evidenciados em obras como o *São Pedro* ou mesmo no tardio *Pentecostes*, invalidem em parte a tese de desconhecimento das regras, sugerindo antes imperativos de ordem compositiva e/ou estilística. De facto, com o aproximar de meados do século XVI, notar-se-á um claro abrandamento no fulgor cientificista da pintura nacional, seja no cumprimento das regras da óptica pictórica setentrional, seja na inscrição de valores perspécticos totalmente concordantes com o modelo Albertiano ou de Viator. Trindade descreve, de resto, um panorama paradoxal claramente condicente com o quadro de erosão da *Scientia Pictórica* caracterizado anteriormente, e totalmente alinhado com o advento da reforma maneirista na Europa:

> Em Portugal, segue-se depois um hiato na utilização da perspectiva linear na pintura de cavalete, que se inicia com o período dito "maneirista", no final do século XVI, estendendo-se esse hiato ao período Barroco e ao final do século XVIII (…) O empirismo e a ausência de traçados ou do rigor perspéctico de determinados autores como Diogo de Contreiras, Francisco de Campos, André Gonçalves, Avelar Rebelo, entre outros, contrastava não apenas com o rigor que presenciamos em outras obras de pintura contemporâneas, mas realizadas no exterior, como também com a nova tratadística que entretanto se desenvolvia nos tratados de Vignola, De Vries, Desargues, Bosse, Cousin, Du Breuil, Marollois, Dechalles, Pozzo, Bibiena, Niceron, Maignan, Ozanam, Jeurat, Huret, Lambert, Lamy, entre outros (Trindade, 2008, p. 17).

Será, no entanto, inegável, que o vasto *corpus* documental constituído pelo acervo pictórico do período analisado, constitui prova cabal da recepção, desenvolvimento e prática da projecção perspéctica em território nacional. Estes elementos permitem aferir com relativa certeza, que apesar de se encontrarem ausentes quaisquer processos de ensino análogos ao sistema italiano, encontravam-se em Portugal oficinas onde todos os aspectos inerentes à *Scientia Pictórica* sendo inteligíveis, seriam assimilados, reproduzidos e por certo, ensinados.

[405] Caso notório da *Anunciação* do Políptico da Capela-mor da Sé de Lamego [Fig. 263]. Não obstante a precoce inscrição desta obra no acervo pictórico do artista, esta evidencia uma correcta convergência das ortogonais [laranja] para o ponto de fuga centralizado. A única excepção reside na projecção das linhas da cama e do dossel [verde], cuja convergência ocorre num ponto ligeiramente inferior.

7.5. Sumário

O objectivo do capítulo supra centrou-se em torno da análise da presença da *Scientia* Pictórica em Portugal, encontrando-se disposta em sete domínios distintos: caracterizar os denominados «primitivos portugueses» enquanto equívoco historicista; determinar as problemáticas associadas à chamada «escola portuguesa»; analisar as consequências da passagem de Jan Van Eyck pela corte Avisina; caracterizar o estatuto dos pintores em Portugal entre os reinados de D. Afonso V e D. Sebastião; determinar a implicação dos descobrimentos e da matematização da sociedade portuguesa na génese do *Artifex Polytechnes*; identificar e caracterizar o domínio da óptica pictórica flamenga nas oficinas nacionais entre 1450 e 1550; analisar a implementação dos modelos perspécticos de Leon Battista Alberti e de Viator nas oficinas nacionais a partir de 1500. Através desta exposição procurou-se demonstrar que:

- A designação «Primitivos Portugueses» infere uma dimensão redutora e equivocada ao fenómeno artístico nacional. Constata-se claramente uma matriz seminal campanilista por detrás da menorização do figurino setentrional, patente sobretudo na base Petrarquiana e Boccacciana do mito do renascimento enquanto reacção à *Barbárie do Norte*. A arte Portuguesa caracterizar-se-á assim, mediante uma compreensão cabal dos modelos de recepção, tal como, dos diversos processos de autonomia que as expressões periféricas são passiveis de assumir.

- A percepção da chamada «escola portuguesa» enferma hoje de diversas deformações historicistas devido à instauração de factores claramente determináveis: seja através da menorização do amplo acervo pictórico nacional por desconformidade face ao modelo italiano; seja devido à grave erosão desse mesmo acervo, instalando descontinuidades artificiais; seja pelas problemáticas inerentes à sua datação. As características idiossincráticas da história de Portugal, assim como, a centralização das forças sociais e intelectuais no empreendimento das descobertas, justificam a disparidade dos padrões artísticos internos face ao modelo europeu. Paralelamente a esta descontinuidade estilística, denota-se a partir de meados do século XV uma absoluta paridade tecnológica entre a escola portuguesa e as suas congéneres europeias.

- A passagem pelo reino de um vulto como Jan Van Eyck, traduz-se habitualmente na historiografia nacional enquanto um mero episódio transitório e sem consequências.

No entanto, o facto de este artista marcar o advento de uma pintura cientificada na Europa, não poderá deixar de conter um significado relevante para o processo evolutivo interno. À semelhança do exemplo Aragonês, a presença de inúmeros operativos integrados no séquito da Infanta Isabel de Portugal, permite aferir com um elevado grau de certeza que terão existido relações epistémicas entre as oficinas portuguesas e as suas congéneres setentrionais.

- Apesar da ausência de elementos documentais que comprovem a paridade estatutária entre os artistas da corte de Afonso V e os seus homólogos europeus, existem evidências que se traduzem na concessão de benesses, caso do grau de cavaleiro da casa real atribuído a Nuno Gonçalves, benefício igualmente concedido a artistas pósteros. O facto de o reconhecimento oficial ocorrer apenas em 1577, prender-se-á com a integração plena de uma cultura matemática na corte a partir do reinado de D. Manuel I. A matematização do quotidiano alcançará o grau de paroxismo aquando do reinado do Cardeal D. Henrique, implicando inúmeras transformações epistémicas na corte.

- Não obstante a diferenciação de alguns dos estilemas em voga nos principais núcleos oficinais do reino, nota-se uma assimilação integral do *praxiema* óptico flamengo, aspecto que confere à «escola portuguesa», uma paridade absolutamente inequívoca para com as suas congéneres europeias. A existência de contactos entre os principais círculos intelectuais europeus, onde os modernos filosofemas eram debatidos, e a ilustrada corte de D. Afonso V, permite configurar uma saudável contaminação das elites nacionais. Estas evidências, determináveis na práxis que a oficina de Nuno Gonçalves evidencia, estender-se-ão às suas congéneres quinhentistas, caso particular dos núcleos a operar em Lisboa, Évora, Coimbra e Viseu.

- O domínio perspéctico nas oficinas nacionais caracteriza-se por uma aplicação heterogénea e pouco uniforme, porém, e perante uma análise pós-Desarguiana do amplo acervo europeu, constata-se que serão igualmente escassas as obras a manifestar uma absoluta concordância com o modelo Albertiano. Uma análise coerente deverá ter em conta as características idiossincráticas da origem, recepção, ensino e aplicação dos processos geométrico-matemáticos na pintura, assim como, do meio onde os mesmos se desenvolveram. Perante este quadro analítico, constata-se que os grandes núcleos oficinais de Lisboa, Évora, Coimbra e Viseu, manifestam um conhecimento e aplicação das regras perspécticas de raiz Albertiana ou Viatoriana, não obstante a formulação de erros quase sempre associados com a integração de elementos no plano.

8. CONCLUSÃO

Concluída a argumentação, importa retirar da mesma as devidas ilações. É certa a convicção, de que no decorrer da presente tese, ficaram clarificadas não apenas as causas, mas também as consequências decorrentes da integração epistemológica de disciplinas exógenas à práxis artística, cujo desenvolvimento, recepção e transmissão, constituiu o *corpus* histórico da *Scientia Pictórica.* O impacto ontológico e epistémico dessas medidas, terá resultado na implementação de profundas consequências tanto para o *status* dos artistas, como no papel que estes irão desempenhar junto das comunidades científicas coetâneas, transitando de uma condição de absoluta inoperância para uma dimensão claramente interventiva. A análise das causas dessa reconversão epistémica, tornou evidente que o fulcro das transformações que ocorreram na primeira década do século XV, se deveram integralmente à introdução literal e conceptual do paradigma Vitruviano do *Artifex Polytechnes*, assim como, do conceito relacional entre *Fabrica* e *Ratiocinatio*. A redescoberta de Vitrúvio, terá motivado assim uma tremenda transfiguração das práticas, da teoria, e sobretudo, da concepção ontológica do próprio artista enquanto intelectual e criador. Essa implementação terá resultado no desenvolvimento de um vasto eixo teórico composto por um quadro multidisciplinar que se revelou matricial para o advento da revolução científica: arte; filosofia; ciência; mecânica; arquitectura; astronomia; geometria; etc. Conforme observado, as consequências desta nova filosofia, resultaram na metamorfose do tradicional e medievo *Artifex* no conceptual *Doctus Artifex,* entidade que encontrará em Brunelleschi, Alberti e Leonardo os seus arquétipos de eleição. Esta inovadora conjuntura teórico-experimental, amplamente divulgada nos círculos eruditos do *Quattrocento*, terá contribuído largamente para a introdução, a partir da terceira década do século XV, de um novo paradigma de artífice comprometido já com um espectro multidimensional de actividades, muitas delas, complementares à *práxis* pictórica. Paralelamente, nos círculos académicos, intelectivos e cortesãos, a apetência por actividades operativas e experimentais, votadas até aí exclusivamente às classes mais desfavorecidas, motivaria a criação de espaços onde a interacção epistémica se faria de forma absolutamente inovadora, originando assim o advento das chamadas *Trading Zones*. O cotejo adventício entre quatro obras paradigmáticas, caracteriza o âmbito cronológico em que se terá operado a génese, desenvolvimento e afirmação teórica da *Scientia Pictórica*, ou seja, um vasto século cindido de charneira pelo advento da

revolução Vitruviana: 1398 - *Libro Dell'Arte* de Cennino Cennini enquanto dissemelhança e contraponto; 1416 - *De Architectura* de Vitrúvio enquanto impulso modelar; 1435 - *De Pictura* de Alberti enquanto teorização seminal; 1490-1498 - *Trattato* de Leonardo enquanto consolidação conceptual.

Paralelamente à redescoberta e implantação deste novo paradigma artístico em Itália, também a norte, uma nova concepção de artista alcançaria uma inequívoca notoriedade. Efectivamente, a corte Borgonhesa terá constituído na óptica de Richard Vaughan, o modelo de onde terá irradiado o arquétipo artístico e cultural capaz de influenciar numa primeira fase as repúblicas italianas. Com efeito, terá sido na esclarecida corte do Duque da Borgonha, Filipe o Bom, que foi conferida pela primeira vez uma inequívoca relevância estatutária a um artista, caso concreto da atribuição a Jan Van Eyck da inédita função de artista/diplomata, e cuja liberalidade, reconhecimento e celebração, terá derivado inteiramente da inovadora práxis pictórica que o artista manifestamente dominava. Esta singular capacitação, fundada inteiramente sobre uma nova compreensão óptica, lumínica e textural da realidade, encontrará em Jan van Eyck o seu expoente máximo, e será na primeira metade do século XV, símbolo máximo de vanguarda e prestígio em toda a Europa.

A implementação deste inovador *praxiema* a norte, coincidirá com o desenvolvimento nas oficinas meridionais, de novas valências no campo da matemática e da geometria. A conjugação destes dois factores, concomitantes com a implementação de doutrinas teórico-experimentais na arte, manifestar-se-á de forma distinta nas duas principais escolas pictóricas do *Quattrocento*: a escola neerlandesa, de forma diligente e intencional, traduzirá imageticamente todos os axiomas teóricos em torno da óptica pictórica; já a sua congénere italiana, traduzirá os mesmos pressupostos sob a forma de tratados. Estes constituirão cabalmente a afirmação de uma nova postura liberal e intelectiva, e que encontrará em Itália os três autores seminais que darão corpo formal à *Scientia Pictórica*. Com efeito, caberá a Alberti e a Ghiberti, a produção da primeira aposição semântica e politécnica de todas as disciplinas deste novo paradigma de artista pós-vitruviano. O ápice dessa teorização, responsável pela aposição do substantivo *ciência* ao adjectivo *pictórica*, será formalizado pelo *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci, obra composta já em plena revolução Copernicana. Por conseguinte, será entre a década de trinta e a de noventa do século XV, que serão criadas as fundações de uma semântica de vanguarda, responsável pela génese da renovação absoluta das formas

simbólicas tradicionais, e cuja função, longe de expressar critérios exclusivamente iconográficos, passará a manifestar a dimensão epistémica dos autores enquanto garante de autonomia intelectiva, tecnológica e estatutária. A introdução destas regras e preceitos cientificistas, terá como resultado a reformulação integral do tradicional e confuso argumentário, assim como, a actualização dos incoerentes receituários oficinais que caracterizavam a tradição pictórica ocidental. Essa mudança de paradigma far-se-á sobretudo, mediante a implementação de múltiplas inovações em duas vertentes complementares - a teoria e a prática: "*Se leyó de nuevo, y com nuevos ojos, a Vitruvio, a Plinio y a Solino; se repescaron viejos textos medievales de óptica y geometria, y sobre todo, se experimentó sin descanso*" (Vinci, 1986, p. 10). Esta nova postura de fusão entre uma vanguarda setentrional, versada particularmente nas questões ópticas, e a sua congénere meridional, habilmente fundeada nas problemáticas geométrico-espaciais, resultará na revisão dos estilemas em voga nas oficinas florentinas, napolitanas e venezianas. Um caso paradigmático desta notória fusão, manifestar-se-á através da introdução do hiper-realismo escultórico setentrional em detrimento dos modelos clássicos. Esta particularidade, assumindo especial relevância na obra de Ghiberti, será decorrente de uma das primeiras colaborações plásticas entre a vanguarda escultórica setentrional e os inovadores fundamentos perspécticos e matemáticos florentinos, de resto à semelhança do desenvolvimento da *Scientia Pictórica*. A imposição deste novo paradigma teórico-experimental, terá assumido deste modo, novas vertentes simbólicas, manifestando-se através de uma afirmação imagética e epistémica de vanguarda, procurando assim, elevar o artista à condição de uma intelectualidade inequívoca. De facto, paralelamente aos jogos iconográficos, os artistas passaram a contar com todo um renovado quadro de afirmação simbólica, intrinsecamente associado à reforma epistémica que a *Scientia Pictórica* promoveu. No seguimento desta alteração de paradigma estatutário, tanto a representação perspéctica, como a paridade óptica absoluta com a realidade, passaram a constituir *per se* afirmações linguísticas de um novo axioma visuo-científico. Esta noção inovadora, sugere assim a criação de um mecanismo de leitura e interpretação imagética, capaz de contemplar não apenas o signo pelo seu valor intrinsecamente filológico e iconológico, mas também a filiação a marcadores comprometidos com uma afirmação científica e tecnológica – o conceito de *Iconopoiese* e de *Praxiema*.

Apesar do inequívoco impacto que a redescoberta do texto Vitruviano terá desempenhado na reconfiguração do papel do artista na sociedade do *Quattrocento* - motivando e promovendo as diversas transformações epistémicas e estatutárias atrás elencadas – conjugaram-se outros factores na edificação da complexa *Scientia Pictórica.* Um desses factores encontra-se claramente associado à revolução que o *medium* Eyckiano terá constituído para o desenvolvimento da óptica pictórica. Com efeito, e não obstante a consciência óptica e a capacidade de mimetizar a realidade constituírem valências paralelas, a capacidade inovadora de reproduzir coerentemente os efeitos lumínicos dos matizes, das texturas, do brilho, do luzir e da cintilação, dependeram, de facto, do aperfeiçoamento tecnológico da técnica do óleo operado pelos irmãos Van Eyck. Com efeito, o difuso *medium* Eyckiano terá consistido na utilização de diversos materiais e técnicas de acordo com os efeitos ópticos pretendidos revelando um amplo e profundo conhecimento das suas qualidades intrínsecas. Este aspecto, traduz uma notória conjugação entre um superior poder de dedução óptica do real, em associação a uma profunda consciência da *práxis* necessária para o recriar. O advento implementado pela *mimésis* «absoluta» da arte dos irmãos Van Eyck, dotada de novas e assombrosas competências técnicas, ter-se-á assumido enquanto marca estatutária e método artístico a partir de 1420. A sua transposição para o espectro oficinal Italiano terá assim decorrido no âmbito da chamada *seconda età,* momento caracterizado por Giorgio Vasari enquanto revolução conceptual e cujos efeitos marcaram e transformaram definitivamente a arte ocidental. Com efeito, o mito Vasariano das três "idades" de desenvolvimento estético e tecnológico das artes: *I primi lumi; augumento;* e *perfezzione (moderna),* terá sido desenvolvido com o propósito especifico de ocultar a verdadeira génese da lenta reconversão epistémica e tecnológica das oficinas toscanas. Estas terão começado a manifestar a partir da década de setenta do século XV a influência primacial de artistas *ultramontani* como Petrus Christus, ou pintores exógenos à realidade florentina como Antonello da Messina e Giovanni Bellini. De facto, e não obstante esta técnica já se encontrar descrita no famoso manual de Cennino Cennini, *Il Libro Dell'Arte*, sob o título "*In che modo si lavora a olio in muro, in távola, in ferro, e dove vuoi*" - o seu desenvolvimento e implantação em Itália terá dependido substancialmente dos subsídios de Antonello e Bellini. Não obstante a clareza das evidências históricas invocadas, persistem ainda inúmeros equívocos historicistas motivados em parte por uma subserviência aos interesses panfletários e *campanilistas* que as *Vite* Vasarianas promoveram, e que determinados sectores ainda traduzem como válidos. Verifica-se, de

facto, que a narrativa Vasariana impõe uma realidade histórica alternativa, recorrendo para tal a flagrantes incongruências cronológicas e históricas com dois propósitos específicos: menorizar o claro ascendente técnico da escola flamenga nas primeiras décadas do século XV face á sua congénere florentina; depreciar a influência da escola Veneziana e o seu papel de relevo na difusão da *práxis* em Itália. Para além do mais, constitui um facto que o principal óbice a uma viabilidade histórica da narrativa Vasariana, reside precisamente na ambiguidade com que este confunde duas realidades distintas, ainda que complementares: a teoria óptico-pictórica mimética; e a *práxis* pictórica a óleo. Com efeito, enquanto que a primeira, de âmbito teórico, prende-se essencialmente com a análise e compreensão do comportamento da luz e das cores nas superfícies; a segunda, de âmbito tecnológico, constitui uma metodologia prática com o estrito objectivo de servir a primeira, i.e., emular de forma veraz a textura superficial, a radiância, o brilho, o luzir e a cintilação. A compreensão deste facto, traduz-se na inviabilidade histórica da narrativa Vasariana em torno do uso do óleo enquanto aglutinante por Domenico Veneziano e Andrea del Castagno na década de cinquenta. Com efeito, visto o domínio integral da *mimésis* depender da conjugação simultânea das duas valências elencadas, i.e., consciência óptico-pictórica e domínio técnico da práxis do óleo, constata-se que a afirmação Vasariana infere em evidente falácia, cumprindo exclusivamente propósitos *campanilistas*. Paralelamente à instauração desta falácia, o relato Vasariano e a historiografia oitocentista serão responsáveis pelo perpetuar de quatro flagrantes equívocos que ainda hoje fazem escola em determinados círculos: 1) a revolução paradigmática da *mimésis* pictórica no século XV teve origem exclusiva na *práxis* do óleo enquanto aglutinante; 2) essa revolução ocorreu em Itália, mediante o aperfeiçoamento do *praxiema* flamengo; 3) esse aperfeiçoamento sobreveio em simultâneo com o desenvolvimento da nova teoria artística italiana; 4) o contributo da Flandres resumiu-se ao desenvolvimento da *práxis* experimental, sem, no entanto, resultar em qualquer desenvolvimento teórico.

A remissão absoluta deste mito dependerá de uma correcta percepção histórica da influência da pintura Flamenga nas repúblicas italianas em meados do século XV. Com efeito, a filiação italiana pela arte *ultramontani*, terá decorrido fundamentalmente do carácter inovador proposto pelas oficinas setentrionais – a obra enquanto especular e inovador *medius locus mundi*. Ao dissipar as divergências entre o mundo alegórico e o mundo real, a pintura flamenga propôs a instituição no seu lugar de um rasgo indutor

capaz de introduzir o observador no *limes* sagrado. O espaço sacro tornou-se assim pariforme, e o conteúdo desse mundo assumiu uma materialidade visível, quase sinestésica, capaz de equipar o observador à divindade. Esta função, dir-se-ia quase "soteriológica" da óptica pictórica, promoveu paralelamente ao fenómeno da teorização da arte, a instauração de problemáticas teológicas e filosóficas acessórias. De facto, a revolução promovida pela óptica pictórica terá implicado a convergência inédita de factores tecnológicos, filosóficos e volitivos, resultando num imperativo de substituição de paradigma. O cruzamento entre esta nova filosofia observacional e a inovadora capacidade técnica na sua implementação, originou distintas formas de abordar, compreender e representar os fenómenos visíveis, fomentando a incorporação de proposições de cariz filosófico na estrutura teórico-artística do *Quattrocento*. Esta nova realidade deu origem a multiscientes redes pan-europeias de *amicizia*, interligando personalidades, que não obstante a disparidade das suas raízes socioculturais, comungavam de propósitos comuns. Será este o caso da rede responsável por unificar, ainda que indirectamente, Jan van Eyck e Rogier van der Weyden a Leon Battista Alberti, Niccolò Albergati, Nicolau de Cusa, Nicolau V, Paolo Toscanelli e Andrea de Bussi, Fernando Martins, entre tantos outros. Este facto denuncia cabalmente a existência de *Trading Zones* multidisciplinares, cuja acção, terá sido determinante para a génese e posterior afirmação pan-europeia da *Scientia Pictórica*. A formulação conceptual e categórica do *Doctus* Artifex, assim como, da doutrina da *Vivo Imago* Cusaniana, traduzir-se-á na implementação de fundamentos filosóficos da óptica pictórica flamenga em pleno *Quattrocento* italiano. O tratado *De Pictura* de Leon Battista Alberti, revela a existência dessas redes, evidenciadas mediante a afirmação de dois princípios clarificadores: por um lado, no claro afastamento das doutrinas atávicas e medievas prescritas nos anteriores manuais oficinais, caso sintomático de Cennino Cennini; por outro, na utilização de écfrases que emulam minuciosamente o universo visual flamengo. De facto, denota-se em Alberti, mas fundamentalmente, em Leonardo, uma clara concordância entre o postulado teórico e os múltiplos axiomas visuais e ópticos que as obras de Jan van Eyck evidenciavam á saciedade, demonstrando cabalmente a prevalência e precocidade do modelo teórico-visual flamengo sobre os pósteros tratados italianos. Neste sentido, os evidentes óbices processuais que o tratado Albertiano ainda manifesta, serão prontamente corrigidos pelo *Trattato* de Leonardo, que, detentor de todos os critérios operativos necessários, será responsável pela formulação de uma teoria óptica inteiramente compatível com a *práxis* flamenga. De facto, se para Alberti a principal

preocupação terá consistido ainda em entender o modo como os fenómenos revelados pelos raios de luz poderiam ser projectados numa superfície de modo veraz; Leonardo por seu turno, terá procurado compreender a forma como esses fenómenos, recebidos pelos olhos, são transmitidos ao cérebro. Esta nova concepção filosófica em torno dos fenómenos ópticos, aproximar-se-á em absoluto do universo pictórico setentrional, concluindo na teoria, todos os axiomas visuais formulados na década de trinta do século XV. Este aspecto permite constatar, que o notório carácter inovador da pintura flamenga, terá extrapolado a restrita dimensão exclusivamente oficinal da práxis, dir-se-ia tecnológica, recentrando-se na sua verdadeira dimensão epistémica, i.e., enquanto questão teórica em torno da óptica e da teoria das cores. De facto, ao analisar os elementos compositivos nucleares e cientificantes da pintura Eyckiana e póstera, tais como: textura superficial; radiância; brilho; luzir e cintilação – percebe-se claramente a génese daquilo que Leonardo da Vinci desenvolverá *a posteriori* no seu *Trattato* como teorização em torno do *lume et lustro*, ou seja, da luz e do brilho. Esta perspectiva exaure de sentido tanto a notoriedade primacial conferida às oficinas italianas, como a relevância exígua com que *práxis* pictórica a óleo será caracterizada pela história da arte, pois apesar de a mesma se constituir enquanto processo facilitador da mimésis, não configura autonomamente um campo de especulação teórica. Esta manifestação visuo/teórica que a arte flamenga traduz, enuncia já um evidente *praxiema* cientificista, cuja representação remete para um quadro verdadeiramente inusitado de uma vasta erudição óptica, e cuja inscrição, obriga a repensar todo o edifício teórico da historiografia da arte. Com efeito, a formulação conceptual de um espaço lumínico, unitário e singular, cuja macroestrutura dialoga coerentemente com as mais ínfimas particularidades dos detalhes, resulta num complexo e integralmente coordenado sistema optométrico. Esta formulação óptica e não-matemática do espaço, logo diametralmente oposta à *finestra* Albertiana, terá sido responsável pela instalação, não um *continuum* artificial do mundo observacional, mas sim do seu reverbero e extensão visual.

Se por um lado, o altar de Gent manifestamente preconiza uma inovadora chave epistemológica na relação óptica do homem com o espaço extra-pictórico - a comprovação experimental e posterior teorização da *perspectiva pingendi* ou *artificialis*, constituirá *per se* a outra metade da equação - culminando na segunda revolução artística do século XV, i.e., a formulação científica de um espaço intra-pictórico. De facto, à semelhança do advento e divulgação da técnica do óleo - também a lenta maturação do

espaço pictórico medievo num universo cartesiano, onde coordenadas espácio-temporais se sobrepuseram à prévia lisura dos programas iconográficos – terá constituído um processo complexo cujos subsídios seminais se encontram no século precedente. A sobreposição de um modelo *artificialis* à percepção *naturalis* e sobretudo à tradicional concepção do espaço pictórico, introduziu rudimentos e problemáticas novas a uma actividade até à data circunscrita a meros procedimentos oficinais. Com efeito, a complexidade da proposta Albertiana e os subsequentes subsídios que os pósteros teóricos vieram conferir à disciplina, serão responsáveis pelo seu afastamento do estrito espectro oficinal artístico, aproximando-a de diversos meios onde as chamadas «matemáticas úteis» imperavam e constituíam uma semântica axial. O uso e o ensino destas subculturas matemáticas, esteve na base do seu futuro desenvolvimento e complexificação, seja mediante a natural especulação de um naturalismo de cariz científico que lentamente germinava desde finais do século XIII, seja por pragmática necessidade dos vários *misteres* que farão do rigor matemático, da proporção e da geometria uma nova realidade dialectal. Esta crescente generalização das «*matemáticas úteis*» encontra-se associada às chamadas «escolas de ábaco», estruturas criadas propositadamente para esse efeito, ou seja, ensinar em vernáculo e utilizar a numeração árabe introduzida no ocidente em 1202 por Leonardo de Pisa o célebre Fibonacci, através da sua obra *Liber Quadratorum*. Em Florença, conforme observado, uma das mais reputadas escolas de ábaco em funcionamento no século XIV, seria detida precisamente pela Corporação dos Ourives, escola responsável pela formação dos mais notórios artistas do século XV. De facto, esta tipologia de ensino terá sido responsável pela formação matemática de Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti e Piero della Francesca, fomentando uma formação compatível com a formalização conceptual dos fundamentos da *Scientia Pictórica*, seja através da demonstração experimental da perspectiva, seja na afirmação da arte enquanto "*scientia di più discipline*". Porém, este empírico e experimental campo de origem da perspectiva, onde ao lado de Brunelleschi e Ghiberti, se posicionaram os «operacionais» Donatello e Masaccio, não terá produzido qualquer formalização teórica dos princípios invocados. Com efeito, a consciência de que essa imparável «revolução cognitiva» necessitava de uma definitiva inscrição num dialecto matemático e geométrico perene, terá inspirado precisamente os dois homens cuja afinidade e origem se prendem muito mais à ciência do que propriamente à arte: Leon Baptista Alberti e Piero della Francesca. A evidente complexificação da prática pictórica, será ampliada posteriormente pela introdução de novas valências ópticas à já complexa

prática de *mimésis* absoluta do real. Artistas e teóricos de segunda geração como Leonardo, terão assim sido responsáveis pela ampliação da gama formal da *perspectiva artificialis*, introduzindo novas tipologias conceptuais e tornando os efeitos perspécticos cada vez mais preponderantes. Doravante, para lá do traçado seminal matemático das obras, os artistas deveriam contemplar igualmente diversas valências ópticas acessórias, tais como a perspectiva cromática, atmosférica e hierárquica, para lá de inovadores pontos de vista que, entretanto, de foram desenvolvendo, conferindo ao tradicional esquema compositivo novos desafios e complexidades. Esta crescente complexificação do real introduziu no meio artístico uma necessidade emergente - a de traduzir complexos conceitos matemáticos em métodos de fácil utilização, fomentando a criação de processos alternativos de fixar a realidade mais céleres e cómodos para os artistas. Esta inegável realidade terá sido conscientemente deduzida por todos aqueles que desde o início desejaram aliar no seu espírito duas realidades aparentemente incompatíveis, i.e., a necessidade de uma exegese matemática na reprodução da realidade, associada a um sistema de normas e procedimentos compatíveis com as práticas oficinais artísticas. Esta emergente constatação, conduzirá conforme observado, á concretização do *Velo* Albertiano e subsequentes soluções mecânicas; i.e., sistemas que permitiam ao artista, mesmo sem o domínio da complexa geometria das degradações perspécticas, inserir adequadamente no plano elementos com as correctas proporções. Esta transposição do plano teórico para o plano mecânico/experimental, terá assim sido responsável pela instauração de três campos antagónicos constituídos por grupos de distinta erudição: artistas que dominando as complexas formulações matemáticas que a perspectiva implicava, a formulavam e traçavam directamente nas obras; artistas que embora não renunciassem a uma compreensão básica da matemática e da geometria envolvidas, recorriam a processos mecânicos para a sua correcta emulação; artistas que por incapacidade ou desconhecimento teórico, optavam pela emulação de modelos espaciais pré-definidos. Através de um processo de osmose entre rigor científico e prática oficinal, ideias e princípios seriam deste modo desvirtuadas mediante a sua transferência para fórmulas de transmissão em massa, como o fenómeno dos pseudo-tratados, mas fundamentalmente, através da divulgação de gravuras, que invadiram os mercados europeus durante o século XV e XVI. Constata-se assim, que este processo facilitador, terá induzido em erro grande parte das oficinas periféricas, ao divulgar na sua grande maioria, cenários perspécticos pré-construídos mediante processos artesanais e ingénuos,

transformando, como sustenta Garriga, "a construção perspéctica do quadro mais um acto mecânico do que propriamente um acto visual (…)" (Trindade, 2008, p. 505).

À semelhança das implicações filosófico-matemáticas induzidas pelo desenvolvimento da óptica setentrional nos círculos eruditos europeus, também a introdução de valências geométrico-matemáticas na arte terá tido consequências semelhantes. Com efeito, o advento destes fenómenos epistemológicos, será responsável pela instauração de círculos interdisciplinares designados por *Trading Zones* - regiões de contacto multidisciplinar entre produção e permuta de conhecimento - e que se constituíram como germe fundacional da revolução científica. À semelhança de um sistema de enciclias, todos os fenómenos de transmissão de conhecimentos exaustivamente elencados, tiveram precisamente lugar em estruturas de encontro, partilha e sobretudo, de comunicação. O *quantum* vital para a transformação de mentalidades e emergência da revolução científica, encontrava-se assim sediado num território misto e multiforme, habitado por indivíduos provenientes de todas as classes operativas, culturais e sociais, amalgamadas num propósito evolutivo comum. Esta perspectiva integradora, não alcançará eco numa historiografia da arte ocupada exclusivamente na forja de argumentos interpretativos de uma imagética italocêntrica. No entanto, irá chamar a atenção de uma historiografia da ciência, que será responsável pela atribuição aos pintores, arquitectos, ourives e escultores, de uma especial relevância no delineamento emergente da revolução científica. Operando em diversas escalas, este fenómeno de transferência epistemológica é passível de ser observado em sectores vitais, intelectivos, operativos e decisórios de grandes metrópoles como Veneza, Florença, Bruges e Lisboa, nos séculos XV e XVI.

Numa escala mais aproximada, diversas oficinas, entre as quais as de pintura, sediadas tanto a norte como a sul, terão incorporado estes sistemas de transferência, não apenas no plano da *práxis* pictórica, mas sobretudo na transmissão dos estilemas em voga, criando redes de permuta responsáveis por uma transversalidade de conhecimentos até aí inaudita. Todos os elementos estruturais da compósita *Scientia Pictórica,* encontravam-se assim latentes nas práticas e espaços oficinais desde os alvores do século XV, confluindo na segunda metade do mesmo, numa partilha comum e unitária entre a escola flamenga e as diversas escolas italianas. Esta dinâmica será rapidamente transposta para os sectores mais periféricos da Europa, caso sintomático de Portugal. À semelhança do fenómeno pictórico, também as oficinas dos grandes editores ter-se-ão configurado

enquanto genuínos centros de convergência epistemológica, agrupando no seu seio autores oriundos dos mais diversos meios e com os mais diversos níveis de conhecimento teórico/prático.

A substância estatutária dos artistas, arquitectos e diversos operadores mecânicos, terá assim nascido fundamentalmente da agregação a uma estrutura artesanal primeva, de elementos epistemológicos exógenos às próprias actividades. A relevância da mesma, ter-se-á prendido fundamentalmente com a integração de elementos abstractizantes como a geometria e as matemáticas úteis, instaurando deste modo, uma plataforma comum aos diversos estratos culturais, sociais, económicos e operativos. Esta elevação estatutária não terá abrangido apenas os artistas ou os diversos intelectuais comprometidos com a criação artística em todas as suas dimensões, mas também artífices oriundos de áreas tão distintas como a construção naval, a metalurgia pesada, a mineração, a construção de instrumentos científicos entre tantas outras - e cuja relevância se mostrou vital para a ascensão de reinos e monarcas. Esta classe operativa, terá assim alcançado no século XV, mas sobretudo no século XVI, um estatuto inigualável em tudo semelhante à liberalidade dos artistas. A realidade multidisciplinar daí decorrente, assentes na necessidade premente de um elevado grau de precisão geométrico e matemático, permite configurar um método de aferição do grau de matematização laboral, baseado na existência de métodos processuais análogos aos vigentes no mundo gremial das repúblicas italianas: caso específico dos mercadores, ourives, construtores de instrumentos científicos de navegação, pintores, construtores, entre outros, que, ocupando áreas paralelas, partilhavam o mesmo *corpus* teórico e científico. Apesar da dedicação individualizada a mesteres, cuja especialização não os integrava num sistema plural e dinâmico, todos juntos utilizavam ferramentas formais de carácter cientificante, questão que obriga certamente a uma redefinição dos limites conceptuais subjacentes à própria semântica da *Scientia* na idade moderna. Com efeito, a tipologia de ciência agregada à *Scientia Pictórica*, compatibiliza-se inteiramente com complexos pressupostos geométricos, ópticos e científicos que a formalizam. Integradas no complexo curricular escolástico, a divisão das sete artes liberais incorporava de facto um sistema binário de significação, constituído por uma arte, ou habilidade prática e por um sistema teórico. A distância decorrente entre este modelo, onde a teologia e a filosofia constituíam uma hierarquia natural sem qualquer *práxis* associada, e o complexo sistema desenvolvido nas *Trading zones*, será de facto avassaladora.

Também as problemáticas habitualmente associadas à integração de fronteiras cronológicas no advento de fenómenos conceptuais paradigmáticos, tais como a «Revolução Científica» - terão instituído sistemas de atribuição de sentido baseado em construções pós-factuais. Estes terão sido responsáveis precisamente pela edificação de níveis de leitura e de parâmetros de análise, baseados exclusivamente em fronteiras artificiais criadas à posteriori, subvertendo claramente uma leitura assertiva da realidade histórica. Neste sentido, diversas terminologias como "revolução", "medieval", "primitivos", "renascimento" ou quaisquer outras circunscrições tipológicas, cronológicas, sociais, culturais ou artísticas, serão responsáveis pela deformação do *continuum* histórico, fomentando a criação de guetos estruturais. Esta realidade encontra total concordância com as considerações de Thomas Kuhn de que as revoluções resultam quase sempre de um imperativo não cumulativo de substituição de paradigmas, onde os mais antigos são substituídos total ou parcialmente pelos novos. Na sua óptica, as revoluções científicas começam por um imperativo progressivo, em que um determinado paradigma existente, deixa de responder adequadamente a um aspecto da natureza, para o qual tinha sido constituído (Kuhn T. S., 2009, pp. 133-134). Esta coerente proposição, revela-se capaz de integrar todos os fenómenos imagéticos transitivos elencados no advento da *Scientia Pictórica*, encontrando-se na base fundacional de uma ciência visual enquanto mudança de paradigma. Este entendimento permite integrar a *Scientia Pictórica* na sua real dimensão epistemológica, ou seja, enquanto alteração de paradigma plenamente comprometido com a revolução científica em curso em pleno século XV e XVI. Com efeito, antes da entrada em cena do paradigma da *Scientia Pictórica*, o saber técnico era transmitido fundamentalmente através de processos orais e num âmbito estritamente oficinal. A metodologia de ensino patente na literatura artística medieval, encontrava-se dividida tipologicamente em três categorias: receituário; caderno de apontamentos; ou repertório de temas. Constata-se assim que ao aprendiz não seria exigida nenhuma competência cognitiva para além da capacidade de emulação dos modelos visuais disponibilizados pelo mestre – sendo através deste reiterado processo de reprodução que o mesmo alcançaria a excelência e não mediante qualquer processo intelectivo. O advento da *kunstliteratur* europeia produzida entre os séculos XV e XVIII, terá deste modo contrabalançado o absoluto monopólio dos saberes teológicos e humanísticos, encontrando no advento da imprensa um veiculo privilegiado. Mesmo após o surgimento da imprensa e da profusão dos primeiros exemplares de tratadística dedicada, observa-se que esse círculo restrito de beneficiários não se terá alterado

substancialmente. O corpo formado por estes artistas-teóricos, não mais cessará de evidenciar as suas cumplicidades gerando fenómenos de transmissão e contaminação epistemológica verdadeiramente exemplares, colocando lado a lado matemáticos e aqueles que, não compreendendo processualmente as regras matemáticas da *«costruzione legittima»*, a manipularão visualmente, caso sintomático dos pintores. Face à complexidade do discurso tratadístico, a prática da pintura pôde assim progredir em diversos sectores de forma tranquila e sem a inclusão de matérias obscuras, constituindo em diversos meios e durante décadas, matérias praticamente impérvias e intocáveis. A alteração de paradigma nos métodos teóricos e processuais conducentes à revolução cognitiva que a *Scientia Pictórica* promoveu, impôs assim transformações igualmente relevantes nas práticas de ensino artístico vigentes. Efectivamente, observa-se o modo como a tratadística, tão sobrevalorizada pela história da arte enquanto solução salvífica na transmissão de disciplinas de especial complexidade, terá frustrado do ponto de vista educacional essa relevante função. Vários escolhos aguardavam ocultos sob a maré de entusiasmo que aparentemente assolava os primeiros tratadistas e a franca convicção de poder transformar o tecido de artífices que animavam o vasto espectro oficinal Europeu. Estes, manifestaram-se desde logo na ausência generalizada de alfabetização, e na flagrante incapacidade em compreender matérias de especial complexidade, como as que seriam veiculadas nos tratados de perspectiva. A própria presença de tratadística num espaço oficinal outrora dedicado exclusivamente à *práxis*, terá sido responsável pela reconversão do próprio espaço físico das oficinas. Deste modo, a introdução dos novos paradigmas teóricos constituintes da *Scientia Pictórica*, terá implicado a criação de espaços de reflexão, análise e especulação teórica, agregados aos tradicionais e buliçosos espaços laborais. Será esta a génese do conceito de *studiollo* agregado à tradicional *Botegga*, ou seja, de um espaço de reflexão, análise e ensino reservado e adjacente à área destinada inteiramente à práxis.

Estas profundas transformações no espaço oficinal e no âmbito disciplinar e conceptual da arte, irão assim motivar o aparecimento de um novo e paradigmático artista a quem será, doravante, exigido um grau de erudição e esclarecimento muito longe dos tradicionais moldes gremiais. Destas transformações paradigmáticas, advirá a inclusão à tradicional *Botegga* de um *studium* - espaço formulado integralmente na clássica acepção de *locus* dedicado ao estudo, observação e reflexão intelectual. Estes espaços, indispensáveis aos novos artistas modelares, que da retórica, à óptica e matemática,

necessitavam agora de uma reclusão para o seu desfruto – quando associada à alavancagem estatutária da arte e dos seus cultores, terá resultado na constituição das primeiras academias. Antes da ocorrência desse processo evolutivo, as competências formais de ensino ministrado nas *bottegas*, adaptaram-se às novas e exigentes demandas de erudição que a *Scientia Pictórica* agora impunha. Observa-se assim, que escassos trinta e dois anos após a publicação do *De Pictura* Albertiano, já existiam oficinas em Itália onde o ensino da perspectiva demandava uma dupla competência intelectiva entre teoria e prática, tanto de professores como de alunos. Esta conclusão permite deduzir que à época, a revolução empreendida por Alberti já se encontraria em franco desenvolvimento. Esta precocidade modelar, não encerra, porém, a futura tipologia dos espaços dedicados à formação ou à mera convivência entre artistas, que na senda de uma liberalidade cada vez mais reconhecida, reivindicavam para si. Esta demanda resultará na constituição das futuras academias enquanto espaços exógenos ao labor da práxis e onde as complexas matérias associadas à *Scientia Pictórica*, tal como a perspectiva e os diversos campos da óptica e da anatomia, seriam doravante ministradas.

Note-se porém, que o advento destas academias irá coincidir de forma paradoxal com a obsolescência da *Scientia Pictórica*. O seu declínio a partir das primeiras décadas do século XVI, resultará da percepção que a nova geração maneirista irá atribuir aos processos cientificantes do primeiro renascimento, cujo carácter, será considerado insipido e pouco edificante. A desagregação e evidente perda de cumplicidade entre a arte e a ciência, decorrerá em três fases distintas separadas entre si cerca de três séculos, mas cujos reflexos, marcarão de forma indelével a póstera historiografia da arte. Por um lado, através do advento do maneirismo e das suas vertentes antinaturalistas, anticlassicistas e anticientificista, decorrentes do novo primado da *Facilità,* da *Sprezzatura*, do *Disegno Interno*, do *Concetto,* e da *Idea.* Estas conduzirão inevitavelmente a uma crescente avultação da *liberalità* artística e da vulgarização do mito do «génio». Por outro, através do movimento da contra-reforma, que, dotado de uma impressiva voragem anti renascentista, constituirá uma feroz oposição a todos os fundamentos conceptuais e teóricos que as primeiras gerações haviam delineado. Por último, como resultado do influxo oitocentista em torno de um renovado «Eu» romântico. Este, apóstolo confesso de uma *heuresis* detractora de toda a fundamentação racional, irá assim ressuscitar os prévios fundamentos maneiristas, amplificando-os de forma desmesurada. Esta estrutura romântica, será responsável pela instauração de um claro anti-racionalismo Kantiano,

para quem a concepção da ideia de Génio seria originária precisamente de uma disposição inata, através da qual a natureza poderia conferir à arte um conjunto de regras sintéticas enquanto natural faculdade de *ideias estéticas*, claramente antagónicas de um racionalismo cientificista (Deleuze, 2009, p. 78). Em consonância com este espírito, os fundamentos anticientíficos do romantismo serão por demais evidentes e transversais a todas as expressões artísticas. A aversão romântica à matemática Newtoniana é disso exemplo, ganhando especial relevo através do famoso brinde tabernal em defesa da poesia do arco-íris de John Keats e Charles Lamb, "Malditas sejam as matemáticas!" (Argullol, 2009, p. 26). Face a esta crescente aversão a todos os modelos cientificistas da arte, compreende-se a natural detracção dos dois vectores fundamentais, de cujo sincretismo resultará precisamente a *Scientia Pictórica*: o mimetismo óptico e catóptrico flamengo e a formulação geométrica do espaço pictórico italiano. Conclui-se assim que como resultado deste longo e metódico exercício de demérito, a arte flamenga será secundarizada enquanto expressão menor, gótica e "primitiva"; e a prática da geometria e da perspectiva artificial será menorizada em prol do mito do "génio" e dos princípios da autossuficiência demiúrgica dos artistas.

Consequentemente, e conforme observado, o modelo historicista anticomaníaco empregue para caracterizar a arte do "Renascimento Italiano", será paradoxalmente anticlássico e antinatural - antagónico, portanto, dos princípios modelares basilares que estruturaram a arte do alto renascimento e da primeira e segunda geração de artistas. Esta deformação não invalidará, porém, o carácter exclusivista que o seu olhar encerra, instituindo duas barreiras nucleares que cingirão doravante a definição de "Renascimento": por um lado, enquanto fenómeno estritamente subjugado às fronteiras naturais da Península Itálica; por outro, como uma sequência óbvia e exclusiva do vasto *corpus* clássico reencontrado. Este notório enviesamento histórico, remete para os primeiros esboços formulados de uma história da cultura, cujo cerne, aponta claramente para a Jacob Burckhardt. De facto, no seu incontornável *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Burckhardt designará como cultura, à excepção da religião e do estado, todo um conjunto de condições da vida humana, extensíveis da linguagem às formas e da sociabilidade à ciência e às artes. Não obstante o carácter universalista com que caracteriza as diversas formas de cultura, nas observações preliminares que irá estabelecer a este respeito, designará todo um programa ideológico que cerceia claramente a vasta fronteira espácio-temporal em que esta terá decorrido: "Graças à cultura antiga

reencontrada, os italianos não tardaram a tornar-se o povo mais avançado do mundo e a sentir a sua superioridade sobre as outras nações" (Burckhardt, 1973, pp. 140-141). Também a obra *Herfsttij der Middeleeuwen* de Johan Huizinga (Huizinga, 1985), partirá do mesmo pressuposto de uma história da cultura edificada inteiramente sobre a cultura clássica, elencando assim, todo um cânone de obras literárias, filosóficas e científicas capazes de balizar toda uma contextualização historiográfica. Essas balizas cronológicas ficarão deste modo estruturadas de acordo com a sua maior ou menor afinidade para com o cânone que a cultura clássica impunha.

Porém, esta leitura anfibológica por natureza, será questionada posteriormente por inúmeros historiadores, que para além da ênfase exclusivista em Itália, irão criticar fundamentalmente a génese de uma idade moderna enquanto charneira e porta de um mundo pós-medievo – i.e., uma história submetida a periodizações e retalhada na sua integridade temporal. Com efeito, a percepção da falência deste fraccionamento histórico - ao remeter para os extremos de uma fronteira fictícia, fenómenos e manifestações que se enquadram num propósito comum - tem sido habitual enquanto manifestação de uma história reflexiva e competente. Para Arnold Hauser, o exílio para uma fronteira pré-moderna e de pendor fortemente "Goticista" de nomes como Petrarca, Boccaccío, Gentile da Fabriano, Pisanello, Jean Fouquet ou Jan van Eyck – exilio esse, motivado por razões meramente cronológicas, geográficas e/ou estilísticas - subverte a clareza com que ainda hoje se observa o fenómeno artístico europeu ao longo dos séculos XV e XVI. A permanente atribuição de uma solitária hereditariedade clássica ao renascimento, instala uma falsa questão, constituindo-se antes, em factor responsável pela perpetuidade de modelos distorcidos e parcelares. Este ditame estético, afirma-se enquanto charneira evolutiva, tendo como centro as repúblicas italianas e remetendo para as periferias em sucessivos anéis concêntricos diversos graus tipológicos qualitativos, aferidos segundo critérios filológicos e estéticos oitocentistas. Quando analisados sob esse disforme modelo, de facto, as divergências com o estatuído tornam-se evidentes, não obstante o facto de as premissas iniciais serem falsas e disruptivas. Essa é uma história da arte edificada sobre critérios apriorísticos estritamente condicionados a um estilocentrismo, quando, de acordo com o observado previamente, e em prol de um rigor historiográfico e condicente com a pluralidade de manifestações artísticas concorrentes, deveria responder muito mais a critérios iconopoéticos.

Na segunda metade do século XX, assistir-se-á ao advento de diversas correntes historiográficas paralelas, nomeadamente à *École des Annales*. No entanto, mesmo após a desmontagem dos diversos equívocos historicistas de Michelet e Burckhardt, o modelo instituído perpetuar-se-á em fórmulas discriminativas dos fenómenos artísticos oriundos do Norte da Europa, assim como, das periferias atlânticas face às suas congéneres mediterrânicas. Percebe-se como a *Nouvelle Histoire*, contrariando os eflúvios macro-históricos que o romantismo havia fabricado, será responsável pela instauração de todo um universo de novos significados e significantes, onde o indivíduo se afigura enquanto *fons et origo* de todas as modulações factuais. Do largo espectro, passar-se-á para o foco, para a microanálise de fenómenos até aí desconhecidos ou ignorados. A história das mentalidades, enquanto fundamento visceral num vasto corpo externo, de cujas movimentações não se encontrava eco plausível, torna-se razão e fundo fantasmático de convulsões e transformações socioculturais, até aí, fundamentados em conceitos vagos e generalistas. Muito desse inovador edifício teórico, servirá assim os propósitos da história da ciência, alterando visões conceptuais rígidas e tributárias de uma proto-ciência exclusivamente difundida e cultivada nos meios académicos, nas esferas elitistas das cortes, ou no largo espectro clerical. Essa nova percepção da realidade, virá conferir ao indivíduo, ao artífice e ao mero operador mecânico medievo e da idade moderna em particular, uma especial relevância na demarcação dos pressupostos científicos futuros. Todas estas transformações no modo de pensar a história, viriam introduzir um olhar renovado sobre os processos de recepção cultural, permitindo uma renovação de olhares sobre os fenómenos periféricos.

Partindo deste pressuposto, será possível elencar diversos modelos, que segundo Peter Burke, caracterizam as complexas formas de transmissão e recepção de «bens» materiais ou imateriais. Esta caracterização torna-se fundamental para a compreensão do fenómeno da *Scientia Pictórica* em Portugal, pois conforme observado, perante as degradações decorrentes dos processo de recepção, a mesma irá assumir características idiossincráticas muito particulares. No entanto, e face ao perpetuar do figurino histórico oitocentista, fundamentado ainda numa visão Petrarquiana e Boccacciana do mito do renascimento enquanto reacção à *Barbárie do Norte*, a arte produzida nesse vasto período cronológico será paradoxalmente designada de «Primitiva», revelando assim uma clara matriz seminal campanilista por detrás da menorização do figurino setentrional. Parte deste fenómeno derivará directamente de uma errada percepção da chamada «escola

portuguesa», designação que enferma de diversas deformações historicistas devido à instauração de factores claramente determináveis: seja através da menorização do amplo acervo pictórico nacional por desconformidade face ao modelo italiano; seja devido à grave erosão desse mesmo acervo, instalando descontinuidades artificiais; seja pelas problemáticas inerentes à sua datação. Conclui-se assim que as características idiossincráticas da história de Portugal, assim como, a centralização das forças sociais e intelectuais no empreendimento das descobertas, terão justificado a disparidade dos padrões artísticos internos face ao modelo europeu. Paralelamente a esta descontinuidade estilística, denota-se a partir de meados do século XV, uma absoluta paridade tecnológica entre a escola portuguesa e as suas congéneres europeias. Com efeito, e, não obstante a incompreensível não-inscrição deste facto na historiografia da arte actual, observou-se como a presença de Jan Van Eyck no reino durante o biénio de 1428 e 1429, poderá ter constituído um factor relevante para a alteração do paradigma artístico nacional. O facto de este artista marcar o advento de uma pintura cientificada na europa, não poderá assim deixar de conter um significado relevante para o processo evolutivo interno. Na verdade, o exemplo aragonês permite contextualizar a presença de inúmeros operativos integrados no séquito da Infanta Isabel de Portugal, permitindo aferir com um elevado grau de certeza que terão existido relações epistémicas entre as oficinas portuguesas e as suas congéneres setentrionais. Com efeito, será de crer que a relação entre a *ínclita geração* e o esclarecido círculo de Filipe o Bom - de onde terá irradiado o modelo artístico e cultural do padrão italiano - terá influenciado de sobremaneira a corte Avisina. Não obstante a ausência de elementos documentais que permitam comprovar a paridade estatutária entre os artistas da corte de Afonso V e os seus homólogos europeus, observam-se inúmeras evidências através da concessão de benesses várias - caso paradigmático do grau de cavaleiro da casa real atribuído a Nuno Gonçalves, benefício igualmente concedido a artistas pósteros. Este reconhecimento estatutário precoce, não obstante a diferenciação de alguns dos estilemas em voga nos principais núcleos oficinais do reino, indicia, de facto, uma total assimilação do *praxiema* óptico flamengo nas oficinas nacionais. Conclui-se assim, que este aspecto confere à «escola portuguesa» uma paridade absolutamente inequívoca para com as suas congéneres europeias. Esta paridade será extensível também a outros círculos intelectuais europeus – espaços onde os modernos filosofemas terão sido criados e debatidos. Constitui um facto, que a ilustrada corte de D. Afonso V, terá fomentado uma saudável contaminação tanto das elites nacionais, como dos principais operativos a laborar em solo nacional. Estas evidências, determináveis na

práxis que a oficina de Nuno Gonçalves evidenciava em meados do século XV, estender-se-ão às suas congéneres quinhentistas, caso particular dos núcleos a operar a partir de 1500 em Lisboa, Évora, Coimbra e Viseu. Depreende-se também, que paralelamente ao domínio óptico, a aplicação prática da perspectiva terá assumido junto das oficinas nacionais uma notável relevância. A análise do quadro analítico deste praxiema em território nacional, permite constatar que nos grandes núcleos oficinais de Lisboa, Évora, Coimbra e Viseu, o conhecimento e a aplicação das regras perspécticas de raiz Albertiana ou Viatoriana seriam válidas e de erudição variada. A associação de todos estes elementos, terá assim viabilizado a configuração de um quadro de ampla difusão da *Scientia Pictórica* em território nacional - fenómeno que assumiu, face às particularidades inerentes à situação periférica do reino e ao seu comprometimento para com a empresa dos descobrimentos - características idiossincráticas muito particulares. Infere-se finalmente, que o elevado grau de matematização da sociedade portuguesa no decorrer do século XVI, terá constituído o terreno ideal para a afirmação plena e integral de uma arte cientificada totalmente concordante com os pressupostos evidenciados pela *Scientia Pictórica.*

9. BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2010). *Primitivos Portugueses 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves.* Lisboa: MNAA. Athena.

Abreu, L. F. (1993). Pintura Contemporânea dos Descobrimentos - Contribuição para a sua Leitura. Em AA.VV., *A Universidade e os Descobrimentos* (pp. 353-366). Lisboa: Casa da Moeda.

Ackerman, J. S. (1991). *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Afonso, L. U. (2009). *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Afonso, L. U. (2010). Em demanda da Pintura Medieval Portuguesa (1100-1400). Em AA.VV., *Primitivos Portugueses 1450-1550 - O Século de Nuno Gonçalves* (pp. 94-107). Lisboa: Babel.

Agudo, D. (1993). Ambiente Sócio-Cultural e Criação Matemática - O Exemplo de Portugal na Época de Quinhentos. Em AA.VV., *A Universidade e os Descobrimentos* (pp. 103-119). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Aikema, B. (1999c). The Lure of the North: Netherlandish Art in Venetian Collections. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 83-91). London: Thames and Hudson.

Aikema, B., & Brown, B. L. (1999a). Painting in Fifteenth-Century Venice and the ars nova of the Netherlands. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 176-239). London: Thames & Hudson.

Aikema, B., & Brown, B. L. (Edits.). (1999b). *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian.* London: Thames & Hudson.

Aikema, B., & Brown, B. L. (1999d). Venice: Where North Meets South. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 19-25). London: Thames & Hudson.

Ainsworth, M. W. (1994). The Art of Petrus Christus. Em J. P. O'Neill (Ed.), *Petrus Christus Renaissance Master of Bruges* (pp. 25-66). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Ainsworth, M. W., & Christiansen, K. (1999). *From Van Eyck to Bruegel.* New York: The Metropolitan Museum of Art.

Alberti, L. B. (1992). *De La Peinture.* (J. L. Schefer, Trad.) Paris: Macula Dedale.

Alberti, L. B. (2004). *On Painting.* London: Penguin Classics.

Alberti, L. B. (2011). *Da Arte Edificatória.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Albuquerque, L. (1987). *As navegações e a Sua Projecção na Ciência e Na Cultura.* Lisboa: Gradiva.

Almeida, B. (2012). On the origins of Dee's mathematical programme: The John Dee–Pedro. *Studies in History and Philosophy of Science*(43), 460-469.

Almeida, M. d. (1998). *A Matemática no Tempo dos Descobrimentos.* Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

André, J. M. (1997). *Sentido, simbolismo e interpretação no discurso filosófico de Nicolau de Cusa.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Arasse, D. (2010). *L'annonciation Italiene - Une Histoire de Perspective.* Paris: Éditions Hazan.

Argullol, R. (2009). *O Herói e o Único.* Lisboa: Vega Universidade.

Averlino, A. (1972). *Trattato Di Architettura* (Vol. II). Milano: Edizioni Il Polifilo.

Ball, P. (2001). *Bright Earth: The Invention of Colour.* London: Penguin Books.

Bambach, C. (1999). *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600.* Cambridge: Cambridge University Press.

Barbaro, D. (1568). *La pratica della perspettiva.* Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli . Obtido em 19 de Novembro de 2018, de https://archive.org/details/gri_33125008285765/page/n195

Barbera, G. (2005). The Life and Work of Antonello da Messina. Em T. M. Art, *Antonello da Messina Sicily's Renaissance Master* (pp. 17-30). New York: Yale University Press.

Barghahn, B. V. (2013). *Jan Van Eyck And Portugal's "Illustrious Generation"* . Londres: Pindar Press.

Barreto, L. F. (1983). *Descobrimentos e Renascimento - Formas de Ser e Pensar nos Séculos XV e XVI.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Barreto, L. F. (1987). *Os Descobrimentos e a Ordem do Saber. Uma Análise Sociocultural.* Lisboa: Gradiva.

Barrett , S., & C. Stulik, D. (1996). An Integrated Approach for the Study of Painting Techniques. Em C. Lightweaver (Ed.), *Historical Painting Techniques,*

Materials, and Studio Practice (pp. 6-11). Leiden: The Getty Conservation Institute. Obtido em 9 de Março de 2018, de https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/historical_paintings.pdf

Barros, J. D. (2013). A Nouvelle Histoire e os Annales. *Revista de História, 5*, pp. 308-340. Obtido de http://www.revistahistoria.ufba.br/2013_1/a16.pdf

Bartoli, L. (1996). Arte e Scrittura nella Firenze del Quatrocento: I Commentarii di Lorenzo Ghiberti. (U. o. Graduate Department of Italian Studies, Ed.) Toronto. Obtido em 23 de Outubro de 2017, de file:///C:/Users/Vasco%20Nuno%20Medeiros/Downloads/NQ27774.pdf

Bartoli, L. (1998). Lorenzo Ghiberti: I Commentarii. *Letteratura artistica*. (F. Mazzaferro, Trad.) Florença. Obtido em 19 de Outubro de 2017, de Letteratura Artistica Cross-Cultural Studies in Art History Sources: http://letteraturaartistica.blogspot.pt/2015/09/lorenzo-ghiberti-commentaries.html

Bätschmann, O. (2008). *Giovanni Bellini*. London: Reaktion Books Ltd. Obtido em 08 de Maio de 2018, de https://www.scribd.com/doc/205747407/Giovanni-Bellini

Bauman, G. (1986). *Early Flemish Portraits 1425-1525*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Baxandall, M. (1988). *Painting Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.

Baxandall, M. (2005). *Las Sombras y el Siglo de las Luces.* Madrid: La Balsa de la Medusa.

Baxendale, S. F. (1991). Exile in Practice: The Alberti Family In and Out of Florence 1401-1428. Em *Renaissance Quaterly* (Vol. 44, pp. 720-756). Chicago: The University of Chicago Press.

Bell, E. T. (1986). *Men of Mathematics.* New York: Simon and Schuster.

Belting, H. (2011). *Florence and Bagdad. Renaissance and Arab Science.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Belting, H. (2014). *Miroir du Monde - L'Invention du Tableau dans les Pays-Bas.* Paris: Hazan.

Bernardo, L. M. (2009). *Histórias da Luz e das Cores.* Porto: Universidade do Porto.

Bialostocki, J. (1988). The Doctus Artifex and the library of the artist in the XVIth and XVIIth centuries. *Studies in the history of Art*, 150-165.

Bloch, A. R. (2015). *Lorenzo Ghiberti's Gates of Paradise: Humanism, History, and Artistic Philosophy in the Italian Renaissance.* Cambridge: Cambridge University Press.

Blomfield, R., & L.C. (Abril de 1912). Valet de Chambre. *The Burlington Magazine for Connoisseurs, 21*, 55. Obtido de http://www.jstor.org/stable/858973

Blunt, A. (1959). *Artistic Theory in Italy 1450-1600.* Londres: Oxford University Press.

Borsieri, G. (1619). *Il Supplimento Della Nobiltà di Milano.* (G. B. Bidelli, Ed.) Milano. Obtido em 17 de Março de 2017, de Google Books: https://books.google.it/books?id=YsW0phqE6gwC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&hl=en#v=onepage&q=supplimento&f=false

Brandão, A. P. (2015). *Leon Battista Alberti - Retrato de um Arquitecto Renscentista.* Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Bredow, G. V. (1955). *Das Vermächtnis des Nikolaus von Kues - Der Brief an Nikolaus Albergati nebst der Predigt in Montoliveto (1463).* Heidelberg: Carl Winter - Universitätsverlag.

Brera, P. d. (25 de 06 de 2019). *Madonna and Child with Saints, Angels and Federico da Montefeltro (San Bernardino Altarpiece).* Obtido de Pinacoteca di Brera: https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-virgin-with-child-angels-and-saints/

Brown, G. B. (Janeiro de 1907). Vasari on Technique. *The Burlington Magazine, 10*, pp. 252-255. Obtido de http://www.jstor.org/stable/856867

Brun, G. (2015). The Transmission and Circulation of Practical Knowledge on Art and Architecture in the Middle Ages. *Doctoral Dissertation*. Politecnico do Milano.

Bruno, G. (2011). *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos* (6ª ed.). (A. Montenegro, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Burckhardt, J. (1973). *O Renascimento Italiano.* Lisboa: Editorial Presença.

Burke, P. (1998). *The European Renaissance - Centers and Peripheries.* Oxford: Blackwell Publishers.

Burton, S. J., Hollmann, J., & Parker, E. M. (Edits.). (2019). *Nicholas of Cusa and the Making of the Early Modern World.* Leiden: Brill.

Cabezas, L. (1989). La Perspectiva Angular y la Introducion de la perspectiva Artística en la España del Siglo XVI. *Revista d'Art. Perspectiva I Espai Figuratiu, 15*.

Cabezas, L. (2002). Las Máquinas de dibujar: Entre el mito de la visíon objetiva y la ciencia de la representación. Em J. G. Molina (Ed.), *Máquinas y Herramientas de Dibujo* (pp. 83-344). Madrid: Cátedra.

Caetano, J. O. (2010). Uma Paisagem com Poucas Figuras. Questões da Pintura Portuguesa. Em AA.VV., *Primitivos Portugueses 1450-1550: O Século de Nuno Gonçalves* (pp. 18-27). Lisboa: Babel.

Caetano, M. J. (30 de 05 de 2019). Os segredos revelados do Museu Nacional de Arte Antiga. *Diário de Noticias*. Obtido em 24 de 06 de 2019, de https://www.dn.pt/cultura/interior/museu-das-descobertas-no-museu-nacional-de-arte-antiga-10957900.html

Calabrese, O. (1986). *A Linguagem da Arte.* Lisboa: Editorial Presença.

Calabrese, O. (1993). *Como se lê uma obra de arte.* Lisboa: Edições 70.

Carman, C. H. (2014). *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus: Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture.* New York: Routledge.

Carvalho, J. A. (2010a). A Exposição. Cem anos de Primitivos Portugueses. Em AA.VV, *Primitivos Portugueses 1450-1550 - O Século de Nuno Gonçalves* (pp. 14-16). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Athena.

Carvalho, R. d. (1986). *História do Ensino em Portugal.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Casalderrey, F. M. (2011). *A Burla dos Sentidos.* Barcelona: RBA .

Cassirer, E. (1972). *La Philosophie des Formes Symboliques* (Vol. III). Paris: Les Éditions de Minuit.

Cassirer, E. (1992). *Linguagem e Mito.* São Paulo: Perspectiva.

Cassirer, E. (1995). *Ensaio sobre o homem.* Lisboa: Guimarães Editores.

Cassirer, E. (2001). *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento.* São Paulo: Martins Fontes.

Cassirer, E. (2009). *A Filosofia das Formas Simbólicas* (Vol. 1). (M. Fleischer, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.

Castelnuovo, E. (1999). The Renaissance: A European Phenomenon. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 27-29). London: Thames & Hudson.

Castiglione, B. (1965). *Il Libro del Cortegiano.* (G. Preti, Ed.) Turin: Einaudi. Obtido em 28 de Dezembro de 2017, de http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t84.pdf

Castiglione, B. (1991). *Le Livre Du Courtisan* (1528 ed.). Paris: Éditions Flammarion.

Cavazzini, L. (2004). *Il Crepuscolo della Scultura Medievale in Lombardia* (Fondazione Carlo Marchi - Studi ed., Vol. 17). Florença: L. S. Olschki.

Cennini, C. (1844). *Treatise on Painting.* (Tambroni, Ed., & Merrifield, Trad.) London: Edward Lumley. Obtido em 11 de Abril de 2018, de https://ia801407.us.archive.org/29/items/atreatiseonpain00merrgoog/atreatiseonpain00merrgoog.pdf

Cennini, C. (1987). *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura.* Milão: Longanesi & C.

Cennini, C. (2014). *El Libro del Arte.* Madrid: Akal.

Champagne, M. (Maio de 2016). Diagrams of the past: How timelines can aid the growth of historical knowledge. *Cognitive Semiotics, vol. 9*, pp. 11 - 44.

Chastel, A. (2002). *Leonard ou les Sciences de la Peinture.* Paris: Liana Levi.

Cherry, J. (1992). *Medieval Craftsmen: Goldsmiths.* Toronto: University of Toronto Press.

Christiansen, K. (2005). The Exalted Art of Antonello da Messina. Em T. M. Art, *Antonello da Messina Sicily's Renaissance Master* (pp. 13-16). New York: Yale University Press.

Clark, A. C. (1968). *2001: A Space Odyssey.* New York: Roseta Books.

Cole, B. (1999). *Titian and Venetian Painting, 1450-1590.* New york: Routledge.

Collins, H., Evans, R., & Gorman, M. (2007). Trading Zones and Interactional Expertise. *Studies in History and Philosophy of Science*, 657-666.

Conty, A. (2012). Absolute Art: Nicolas of Cusa's De Visione Dei. *Religion and the Arts*, pp. 461-487.

Copérnico, N. (1996). *As Revoluções dos Orbes Celestes* (1543 ed.). (A. Gomes, & G. Domingues, Trads.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cordeiro, A. D. (6 de Novembro de 2010). Um Século Brilhante na Pintura Portuguesa. Obtido em 15 de Junho de 2016, de http://www.publico.pt/temas/jornal/um-seculo-brilhante--na-pintura-portuguesa-20561185

Cornudella, R. (2009-2010). Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón. *Locus Amoenus*, pp. 39-62.

Correia, V. (1926). *Regimentos dos Officiaes Mecanicos.* Coimbra: Imprensa da Universidade.

Corselas, M. P. (2016). *El Viaje de Jan Van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429).* Madrid: La Ergástula.

Corselas, M. P. (2017). Jan van Eyck, Alonso de Cartagena y la Fuente de la Gracia. *Boletin del Museo del Prado, XXXV*(53), pp. 16-31. Obtido em 29 de 06 de 2019, de https://www.academia.edu/38352823/Jan_van_Eyck_Alonso_de_Cartagena_y_la_Fuente_de_la_Gracia_2019_

Corselas, M. P. (2018). Jan Van Eyck, fascinado por la España pluricultural. *Descubrir el arte*(238), pp. 48-54. Obtido em 29 de 06 de 2019, de https://www.academia.edu/38246714/Jan_van_Eyck_fascinado_por_la_Espa%C3%B1a_pluricultural_Jan_van_Eyck_fascinated_by_the_pluricultural_Spain_

Costa, A. D. (1990). *Cristóvão Colombo e o Cónego de Lisboa Fernando Martins de Reriz, destinatário da carta de Paulo Toscanelli sobre os Descobrimentos Marítimos.* Roma: Pontificum Athenaeum Antonianum.

Costa, J. P. (2014). *História da Expansão e do Império Português.* Lisboa: Esfera dos Livros.

Cotardière, P. d. (2004). *História das Ciências da Antiguidade aos Nossos Dias* (Vol. 1). Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Couto, J. (1954). *Nuno Gonçalves. Políptico de S. Vicente.* Lisboa: Estúdios Cor.

Covi, D. A. (Junho de 1983). Verrocchio and Venice, 1469. *The Art Bulletin, 65*, pp. 253-273. Obtido em 29 de 04 de 2018, de http://www.jstor.org/stable/3050321

Criminisi, A., Kemp, M., & Kang, S. B. (2004). Reflections of Reality in Jan Van Eyck and Robert Campin. *Historical Methods, 37*, pp. 109-121.

Cruz, A. J. (1994). Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente. (I. P. Museus, Ed.) *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*, pp. 41-45. Obtido de http://ciarte.pt/textos/html/199401.html

Cruz, A. J., Mendes, J., Carvalho, M., Candeias, A., & Mirao, J. (2013). As preparações das pinturas atribuídas a Nuno Gonçalves. Em *As Preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI* (pp. 107-114). Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa. Obtido de https://www.researchgate.net/publication/257959496_As_preparacoes_das_pinturas_atribuidas_a_Nuno_Goncalves

Cruz, M. (23 de 02 de 2017). História de uma polémica na «Cidade Global». *Expresso*. Obtido em 21 de 06 de 2019, de https://expresso.pt/dossies/diario/2017-02-23-Historia-de-uma-polemica-na-Cidade-Global

Cuozzo, G. (2012). *Raffigurare L'Invisibile: Cusano e l'arte del tempo.* Milano: Mimesis Edizioni.

Cuozzo, G. (2018). *Representar o Invisível Nicolau de Cusa e a Arte do Tempo* (1ª Edição Electrónica ed.). (Í. d. Uribe, & L. U. Miranda, Trads.) São Paulo: Fontenele Publicações.

Curl, J. S. (2006). *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture.* Oxford: OUP Oxford.

Cusa, N. d. (1964). *De Deo abscondito.* (E. Colomer, Ed.) Braga: Faculdade de Filosofia.

Cusa, N. d. (1998). *A Visão de Deus.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cusa, N. d. (2000). *De Conjecturis* (Vol. II). Minneapolis: The Arthur J. Banning Press. Obtido em 03 de Maio de 2019, de http://jasper-hopkins.info/DeConi12-2000.pdf

Cusa, N. d. (2003). *A Douta Ignorância.* (J. M. André, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

D'Angelo, P. (2005). *Ars est Celare Artem. Da Aristotele a Duchamp.* Roma: Quodlibet Studio.

D'Arienzo, L. (2006). Fernando Martins, Canonico di Lisbona, e la Famiglia di Amerigo Vespucci. Em I. Caraci, & A. D'Ascenzo, *Mundus Novus Amerigo Vespucci e la sua Eredità* (pp. 75-94). Roma: Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici.

Davis, M. D. (1977). *Piero della Francesca's Mathematical Treatises.* Ravena: Longo Editore.

Deleuze, G. (2009). *A Filosofia Crítica de Kant.* Lisboa: Edições 70.

Dias, P. (1987). As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos. Coimbra: Livraria Minerva.

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant L'Image.* Paris: Les Éditions de Minuit.

Duarte, A. M. (2011). *Tratados de Arte em Portugal.* Lisboa: Scribe.

Dunkerton, J. (1999). North and South: Painting Techniques in Venice. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 93-103). London: Thames & Hudson.

Dunkerton, J. (2011). Leonardo da Vinci: Pupil, Painter and Master. *National Gallery Technical Bulletin, 32*. Obtido em 09 de Janeiro de 2018, de https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/dunkerton2011.pdf

Dunning, W. V. (1991). *Changing Images of Pictorial Space.* Washington: Syracuse Univerity Press.

Dupré, S. (11 de Janeiro de 2011). The mindful hand: inquiry and invention from the late Renaissance to early industrialization. *Annals of Science, 68*, pp. 291-294.

Dupre, S., & et al. (2012-2014). *Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte*. Obtido de Early Optics and Perspective through Microscopic Lenses: https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/research/projects/FG_Dupre_Working_Group_Perspective_as_Practice

Eco, U. (1992). *Os Limites da Interpretação.* Lisboa: Difel.

Eco, U. (2011). *Confissões de um Jovem Escritor.* Lisboa: Livros Horizonte.

Effmann, E. (2006). Theories about the Eyckian painting medium from the late-eighteenth to the mid-twentieth centuries. *Reviews in Conservation*, pp. 17 - 26. Obtido em 30 de Maio de 2018, de http://deyoung.famsf.org/files/vanEyck.pdf

Eliade, M. (1999). *O Sagrado e o Profano A Essência das Religiões.* Lisboa: Livros do Brasil.

Elliade, M. (1990). *O Mito do Eterno Retorno.* Lisboa: Círculo de Leitores.

Estrada, P. P. (2008). Weight and proportion in Nicholas of Cusa's Idiota. De Staticis. (K. Reinhardt, H. Schwaetzer, & O. Dushin, Edits.) *Nicolaus Cusanus: ein bewundernswerter historischer Brennpunkt:*, pp. 135 - 146.

Fabregat, R. S. (2000). *El Libro de Arte en España durante la edad moderna.* Gijón: Ediciones Trea, S.L.

Farago, C., Bell, J., & Vecce, C. (2018). *The Fabrication of Leonardo da Vincis Trattato della Pittura.* Leiden: Brill.

Feldhay, R., & Ragep, F. J. (Edits.). (2017). *Before Copernicus: the cultures and contexts of scientific learning in the fifteenth century.* Canada: McGill-Queen's University Press.

Fenton, J. (2000). *Leonardo's Nephew: Essays on Art and Artist.* Chicago: University of Chicago Press.

Ferreti, S. (1989). *Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art, and History.* New Haven: Yale University Press.

Field, J. (1997). *The Invention of Infinity.* New York: Oxford University Press.

Field, J. V. (2005). *Piero Della Francesca. A Mathematician's Art.* London: Yale University Press.

Figueiredo, J. d. (1910). *O Pintor Nuno Gonçalves.* Lisboa. Obtido em 23 de 05 de 2019, de http://purl.pt/1343/6/ba-738-v_PDF/ba-738-v_PDF_24-C-R0150/ba-738-v_0000_capa-b_t24-C-R0150.pdf

Filarete, A. A. (1972). *Tratatto di Architettura* (Vol. II). Milano: Edizioni Il Polifilo. Obtido em 08 de Junho de 2018, de http://biblioteca.fa.ulisboa.pt/index.php/biblioteca-digital/recursos-bfa/tratados-de-arquitetura

Filippi, E. (2010). Vnitatis et Alteritatis Constrictio: Il Legame Piú Bello Fra il Cusano e l'Alberti. *Gli Este e l'Alberti: Tempo e Misura* (pp. 27 - 46). Roma: Fabrizio Serra Editore.

Fiorentino, F. (1885). *Il Risorgimento Filosofico nel Quattrocento; Opera Postuma.* Tipografia della Regia Università. Obtido em 11 de Dezembro de 2018, de https://archive.org/details/ilrisorgimentof00firogoog/page/n5

Flor, P. (2010). *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI.* Lisboa: Assírio & Alvim.

Fransen, B. (2012). Jan Van Eyck y España. Un viaje y una obra. *Anales de Historia del Arte, 22*, pp. 39-58. Obtido de http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39080

Fry, R. (1899). *Giovanni Bellini.* London. Obtido em 30 de Abril de 2018, de https://archive.org/details/giovannibellini00fryruoft

Gallery, N. (25 de 06 de 2019). *The Nativity.* Obtido de National Gallery: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-nativity

Garcia, A. M. (2017). *Historia de la Cultura en la Edad Moderna.* (D. n. publicado, Ed.) Cádiz: Universidade de Cádiz. Obtido em 21 de Março de 2017, de http://www.academia.edu/31949749/HISTORIA_DE_LA_CULTURA_EN_LA_EDAD_MODERNA_apuntes_2017_

Garcia, J. M. (2015). *O Progresso dos Descobrimentos no Tempo de D. Afonso V e D. João II* (Vol. II). Vila do Conde: Verso da História.

Garin, E. (1983). *O Renascimento - História de uma Revolução Cultural.* Porto: Telos Editora.

Garin, E. (1991). *O Homem Renascentista.* Lisboa: Editorial Presença.

Gelabert, L. C. (1989). La Perspectiva Angular y la Introducción de la Perspectiva Artística en la España del Siglo XVI. *Revista Art*(Nº 15), 169.

Gelabert, L. C. (2011 - 2012). De la Geometría fabrorum a la geometría constructiva. *Fabrikart: arte, tecnologia, industria, sociedad*, pp. 68 - 79.

Ghiberti, L. (1447). *I Comentarii.* (J. V. Schlosser, Ed.) Berlin: Im Verlag Von Julius Bard [1912].

Ghiberti, L. (1912). *I Comentarii.* (J. V. Schlosser, Ed.) Berlin: Im Verlag Von Julius Bard. Obtido de https://archive.org/details/lorenzoghibertis00ghibuoft

Gilbert, C. E. (1992). *Italian Art 1400-1500. Sources and Documents.* E.U.A.: Northwestern University Press.

Ginzburg, C. (1991). *A Micro-História e Outros Ensaios.* Lisboa: Difel.

Goldstein, C. (1996). *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gombrich, E. (1957). Review of Richard Krautheimer on Lorenzo Ghiberti. *Apollo, 65*, pp. 306-307.

Gombrich, E. (October de 1964). Light, Form and Texture in XVth Century Painting. *Journal of the Royal Society of Arts, 112*, pp. 826-849. Obtido em 14 de Setembro de 2017, de http://www.jstor.org/stable/41369433

Gombrich, E. (1985b). *Gombrich on the Renaissance: Norm and form.* New York: Phaidon Press.

Gombrich, E. (2014). *Shadows - The Dipiction of Cast Shadows in Western Art.* New Haven and London: Yale University Press.

Gombrich, E. H. (1985a). *El Legado de Apeles.* Madrid: Alianza Forma.

Gombrich, E. H. (1994). *Ideals and Idols. Essays on values in history and in art.* London: Phaidon Press Limited.

Gombrich, E. H. (2012). *Gombrich Essencial.* S. Paulo: Bookman.

Grave, J. (2009). Reframing the »finestra aperta«. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window*. *72*(Journal of the History of Art).

Hamom, P. (2010). *L'or des Peintres - L'image de l'argent du XVe au XVIIe Siècle.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Harbison, C. (Dezembro de 1984). Realism and Symbolism in Early Flemish Painting. *The Art Bulletin, 66*(4), pp. 588-602. Obtido em 20 de 11 de 2018, de https://www.jstor.org/stable/3050474

Hauser, A. (1965). *Maneirismo.* São Paulo: Perspectiva - Editora da Universidade de São Paulo.

Hauser, A. (1972). *História Social da Literatura e da Arte.* São Paulo: Editora Mestre Jou.

Heers, J. (1994). *A Idade Média, Uma Impostura.* Porto: Edições Asa.

Heidegger, M. (1949). *Carta sobre o Humanismo.* Lisboa: Guimarães & Cª Editores.

Heidegger, M. (2008). *A Origem da Obra de Arte.* Lisboa: Edições 70.

Heiko Damm, Michael Thimann, & Claus Zittel (Edits.). (2012). *The Artist as Reader*. Leiden: Brill.

Hercules, L. (07 de 01 de 2017). *Laboratório Hercules*. Obtido de Laboratório Hercules: http://www.hercules.uevora.pt/infraestrutura.php

Hills, P. (1999). *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass, 1250-1550.* New Haven: Yale University Press.

Hockney, D. (2001). *El Conocimiento Secreto.* Barcelona: Ediciones Destino.

Holanda, F. d. (1983). *Da Pintura Antiga* (Vol. Colecção Arte e Artistas). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Holanda, F. d. (1984). *Do tirar Polo Natural.* Lisboa: Livros Horizonte.

Holly, M. A. (1984). *Panofsky and the foundations of art history.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press .

Honnecourt, V. d. (1927). *Album de Villard de Honnecourt.* Paris: Bibliothèque Nationale - Département des Manuscrits.

Horton, S. (3 de Janeiro de 2009). Cusanus and Van Eyck: The Eye Behind the Mirror. *Harper's Magazine*. Obtido em 21 de Fevereiro de 2019, de https://harpers.org/blog/2009/01/cusanus-and-van-eyck-the-eye-behind-the-mirror/

Houaiss, A., Villar, M., & Franco, F. (2003). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Vol. V). Lisboa: Círculo de Leitores.

Houser, A. (1965). *Maneirismo.* São Paulo: Perspectiva.

Huizinga, J. (1985). *O Declínio da Idade Média.* Lisboa: Ulisseia.

Humfrey, P. (2004). *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hunter, J. (Junho de 1993). Who is Jan van Eyck's "Cardinal Nicolo Albergati"? *The Art Bulletin, 75*, 207-218.

ITQB. (07 de 01 de 2017). *Arte e Ciência*. Obtido de Instituto de Tecnologia Química e Biológica António Xavier: https://www.itqb.unl.pt/science-and-society/other-projects/arte-e-ciencia

Jeanneret, M. (2001). *Perpetual Motion - Transforming Shapes in the Renaissance from da Vinci to Montaigne.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Justo, J. M. (2012). *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby Warburg.* Lisboa: Universidade Católica Editora.

Kafka, F. (2014). *Diários - Diários de Viagem.* Lisboa: Relógio d'Água.

Kazantzaki, N. (1961). *Carta a Greco.* Lisboa: Ulisseia.

Keizer, J. (2018). *The Realism of Piero della Francesca.* New York: Routledge.

Kekewich, L. (2000). *The Impact of Humanism.* London: Yale University Press - New Haven and London.

Kemp, M. (1990). *The Science of Art - Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat.* New Haven and London: Yale University Press.

Kemp, M. (2011). *Leonardo da Vinci.* Madrid: Akal.

Klein, R. (1970). *La forme et l'intelligible.* Paris: Gallimard.

Klein, R., & Zerner, H. (1966). *Italian Art: 1500-1600.* New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Koreny, F. (1999). Venice and Dürer. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 240-331). London: Thames & Hudson.

Krautheimer, R. (Março de 1947). Ghiberti and Master Gusmin. *The Art Bulletin, 29*, pp. 25-35. Obtido de http://www.jstor.org/stable/3047099

Krautheimer, R., & Krautheimer-Hess, T. (1982). *Lorenzo Ghiberti.* Princeton: Princeton University Press.

Kris, E., & Kurz, O. (1979). *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* . New Haven and London: Yale University Press.

Kuhn, T. (2017). *A Revolução Copernicana.* Lisboa: Edições 70.

Kuhn, T. S. (2009). *A Estrutura das Revoluções Científicas.* Lisboa: Guerra e paz Editores.

Kusukawa, S., & Maclean, I. (2006). *Transmitting Knowledge: Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe.* Oxford: Oxford University Press.

Kuzmina, E. (Junho de 2010). El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista. *Pensamento y Cultura, 13-1*, pp. 37-52.

Lacey, A. (2005). *Dictionary of Philosophy.* London: Routledge. Obtido em 30 de Novembro de 2018, de https://books.google.pt/books?id=QgiFAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false

L'Ancien, P. (2003). *Histoire Naturelle* (Vol. Livre XXXIV). Paris: Les Belles Lettres.

Langhans, F.-P. (1942). *As Antigas Corporações dos Ofícios Mecânicos e a Câmara de Lisboa.* Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.

Langhans, F.-P. (1948). *A Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa - Subsidios para a sua História.* Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

Le Goff, J. (2014). *Faut-il Vraiment Découper L'histoire en Tranches?* Paris: Éditions du Seuil.

Lefèvre, W. (2017). Architectural Knowledge. Em M. Valleriani (Ed.), *The Structures of Practical Knowledge* (pp. 247-269). Cham, Switzerland: Springer.

Leitão, H. (2002a). Pedro Nunes, Leitor de Textos Antigos e Modernos. Em A. Nascimento, *Pedro Nunes e Damião de Góis. Dois Rostos do Humanismo Português* (pp. 31-58). Lisboa: Guimarães Editores.

Leitão, H. (2002b). Sobre as «obras perdidas» de Pedro Nunes. Em AA.VV., *Pedro Nunes 1502-1578 - Novas terras, novos mares e o que mays he: novo ceo e novas estrellas* (pp. 45-66). Lisboa: Bilbioteca Nacional.

Leitão, H. (2008). Sphaera Mundi. *Sphaera Mundi: A Ciência na Aula da Esfera. Manuscritos Cientificos do Colégio de Santo Antão nas Colecções da BNP*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Lescourret, M.-A. (2013). *Aby Warburg ou la tentation du regard.* Malakoff: Hazan.

Long, P. (2001). *Openness, Secrecy, Authorship.* Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Long, P. O. (2000). *Technology, Society, and Culture in Late Medieval and Renaissance Europe, 1300-1600.* Washington: American Historical Association.

Long, P. O. (2011). *Artisan/Practioniers and the Rise of the New Sciences.* Corvallis: Oregon State University Press.

Long, P. o. (2017). Multi-tasking "Pre-professional" Architect/Engineers and Other Bricolagic Practitioners as Key Figures in the Elision of Boundaries Between Practice and Learning in Sixteenth-Century Europe: Some Roman Examples. Em M. Valleriani (Ed.), *The Structures of Practical Knowledge* (pp. 223 - 246). Cham: Springer.

Lupacchini, R., & Angelini, A. (Edits.). (2014). *The Art of Science: From Perspective Drawing to Quantum.* Cham, Switzerland: Springer.

Magliabechiano, A. (1892). *Il Codice Magliabechiano.* Berlin: G. Grot'sche Verlagsbuchhandlung. Obtido de https://archive.org/details/ilcodicemagliab00freygoog

Malkiel-Jirmounsky, M. (1941). *Problèmes des Primitfs Portugais.* Coimbra: Coimbra Editora .

Mancini, G. (1882). *Vita di Leon Battista Alberti.* Florença: Sansoni.

Mander, K. V. (2002). *Le Livre des Pentres I.* Paris: Les Belles Lettres.

Manetti, A. (1820). *Novella del Grasso Legnaiuolo.* (R. a. Martone, Ed.) Firenze: Per Il Magheri. Obtido de https://ia800903.us.archive.org/27/items/novelladelgrass00manegoog/novelladelgrass00manegoog.pdf

Marche, G. N. (25 de 06 de 2019). *Piero della Francesca Flagellazione.* Obtido de Galleria Nazionale delle Marche: http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni-gnm/flagellazione/

Markl, D. (1988). *O Retábulo de S. Vicente da Sé de Lisboa e os Documentos.* Lisboa: Caminho.

Marr, A. (2011). *Between Raphael and Galileo.* Chicago: The University of Chicago Press.

Martens, P. J. (1994a). Bruges During Petrus Christus's Lifetime. Em *Petrus Christus Renaissance Master of Bruges* (pp. 3-14). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Martens, P. J. (1994b). Petrus Christus: A Cultural Biography. Em *Petrus Christus Renaissance Master of Bruges* (pp. 15-24). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Martindale, A. (1972). *The Rise of the Artist In the Middle Ages and Early Renaissance.* Londres: Thames and Hudson.

Martins, C., & Paixão, P. (24 de 06 de 2018). Polémica atrasa Museu das Descobertas. *Expresso*. Obtido em 21 de 06 de 2019, de https://expresso.pt/sociedade/2018-06-24-Polemica-atrasa-Museu-das-Descobertas

Matthew, L. (1999). Working Abroad: Northern Artists in the Venetian Ambient. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 61-69). London: Thames & Hudson.

Maze, D. W. (2013). Giovanni Bellini: Birth, Parentage, and Independence. *Renaissance Quarterly*, pp. 783,823.

Maze, D. W. (2017). The Life of Giovanni Bellini. Em D. Gasparotto, *Giovanni Bellini: Landscapes of Faith in Renaissance Venice* (pp. 36-55). Los Angeles: Getty Publications. Obtido de https://www.academia.edu/35677601/_The_Life_of_Giovanni_Bellini_in_Giovanni_Bellini_Landscapes_of_Faith_in_Renaissance_Venice_ed._Davide_Gasparotto_Los_Angeles_2017_36-55

Mazzaferro, F. (25 de Janeiro de 2016). *Cennino Cennini: A modern or a traditionalist? An essay by Peter Seiler on the relations between Cennini and Giotto.* Obtido em

28 de Março de 2017, de Letteratura artistica - Cross-cultural Studies in Art History Sources: http://letteraturaartistica.blogspot.pt/2016/01/cennino-cennini2424.html

Medeiros, V. (2015). Francisco de Holanda ou o Simulacro do Génio. *ArtisON, 1*, pp. 188-194. Obtido de http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/31

Medeiros, V. (2017a). De Jan Van Eyck a Poggio Bracciolini - Portugal e o Renascimento Internacional (1428-1448). *Artis*, pp. 86-93.

Medeiros, V. (2017b). Mannerism and fractals – A mathematical-visual intuition. *Art & Perception*, 396.

Medeiros, V. (2018). Artesãos, Humanistas e Trading Zones no reinado de D. Manuel I. *Mateus Fernandes e o Alvor da Modernidade* (pp. 151-179). Batalha: Direcção Geral do Património Cultural.

Melo, F. d. (2014). *Obras Matemáticas* (Vol. 1). (B. M. Leitão, Ed.) Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. Centro de Estudos Clássicos.

Michiel, M. (1800). *Notizia d' Opere di disegno nella prima meta del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia.* (J. Morelli, Ed.) Obtido em 2 de Abril de 2018, de https://archive.org/details/notiziadoperedidOOmich

Michiel, M. (1903). *The Anonimo.* (G. C. Williamson, Ed., & P. Mussi, Trad.) London: George Bell and Sons. Obtido em 02 de Abril de 2018, de https://archive.org/details/anonimonotesonpi00michuoft

Mirandola, G. P. (2011). *Discurso Sobre a Dignidade do Homem.* (M. d. Ganho, Trad.) Lisboa: Edições 70 .

Molina, J. J. (2002). *Máquinas y Herramientas de Dibujo.* Madrid: Cátedra.

Moore, M. E. (2013). *Nicholas of Cusa and the Kairos of Modernity: Cassirer, Gadamer, Blumenberg.* Brooklin, NY: Punctum Books.

Moreira, R. (1987). A Escola de Arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemática de Madrid. Em P. Dias, *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos* (pp. 65-78). Coimbra: Livraria Minerva.

Mota, B. (2008). O debate sobre o estatuto da Matemática em Santo Antão a partir de 1590. Em H. Leitão, *Sphaera Mundi: Manuscritos Científicos da Colégio de Santo Antão nas colecções da BNP* (pp. 45-70). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Mota, B. M. (2011). *O Estatuto da Matemática Em Portugal Nos Séculos XVI e XVII.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Moulonguet, A., & Bouche, P. (2001). *Maître Eckhart peint par Van Eyck.* Paris: Éditions du Regard.

Nascimento, A. A. (2002). *Pedro Nunes e Damião de Góis. Dois Rostos do Humanismo Português.* Lisboa: Guimarães Editora.

Nash, S. (2008). *Northern Renaissance Art.* New York: Oxford University Press.

Neven, S. (2016). *The Strasbourg Manuscript. A Medieval Tradition of Artists' Recipe Collections (1400–1570).* Londres: Archetype Publications.

Nicholl, C. (2004). *Leonardo da Vinci - o voo da Mente.* Lisboa: Bertrand Editora.

Nietzsche, F. (1892). *A Origem da Tragédia* . Lisboa: Guimarães Editores.

Nietzsche, F. (2000). *A Gaia Ciência.* Lisboa: Guimarães Editores.

Nunes, F. (1982). *Arte da Pintvra Symmetria, e Perfpectiua.* Porto: Editorial Paisagem.

Oberhuber, K. (1999). Mantegna and the Role of Prints: A Prototype for Artistic Innovation in the North and the South. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 145-149). London: Thames & Hudson.

Panofksy, E. (1989b). *Idea.* Paris: Éditions Gallimard.

Panofsky, E. (Março de 1934). Jan Van Eick's Arnolfini Portrait. *The Burlington Magazine for Connoisseurs, 64*, pp. 117-127.

Panofsky, E. (1943). *Vida y arte de Alberto Durero.* Madrid: Alianza Forma.

Panofsky, E. (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Panofsky, E. (1971a). *Early Netherlandish Painting* (Vol. I). New York: Harper & Row, Publishers.

Panofsky, E. (1971b). *Early Netherlandish Painting* (Vol. II). New York: Harper & Row, Publishers.

Panofsky, E. (1975). *La Perspective Comme Forme Symbolique.* Paris: Édition de Minuit.

Panofsky, E. (1981). *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental.* Lisboa: Editorial Presença.

Panofsky, E. (1989a). *Estudos de Iconologia.* Lisboa: Editorial Estampa.

Panofsky, E. (1989c). *O Significado nas Artes Visuais.* Lisboa: Editorial Presença.

Panofsky, E. (1991). *Perspective as symbolic form.* New York: Zone Books.

Panofsky, E. (1999). *A Perspectiva Como Forma Simbólica.* Lisboa: Edições 70.

Panofsky, E. (2010). *La Perspectiva Como Forma Simbolica.* Barcelona: Fabula Tusquets Editores.

Pardo, M., & Cole, M. (2005). *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism.* E.U.A.: The University of North Carolina Press.

Pedretti, C. (1964). *Leonardo Da Vinci on Painting.* Berkeley: University of California Press.

Porras, S. (2018). *Art of the Northern Renaissance: Courts, Commerce and Devotion.* London: Lourence King Publishing.

Porter, T. M., & Ross, D. (2003). *The Cambridge History of Science.* Cambridge: Cambridge University Press.

Raynaud, D. (2016). Perspectiva Naturalis/Artificialis. *Studies on Binocular Vision. Archimedes (New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology), 47*, pp. 1-12. Obtido em 11 de Junho de 2018, de https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-42721-8_1

Réau, L. (2008). *Iconografia del arte Cristiano* (Vol. 3). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Reeves, E. (2008). *Galileo's Glassworks: The Telescope and the Mirror.* Cambridge: Harvard University Press.

Reis, L. (2005). Os “homens rudes e muito honrados dos mesteres". *IV*(I Série), 235-259.

Resende, G. d. (1991). *Crónica de D. João II e Miscelânea.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Ridolfi, C. (1835). *Le Maraviglie dell'arte* (Vol. I). Padova: Tipografia e Fonderia Cartallier. Obtido em 14 de Maio de 2018, de https://books.google.pt/books?id=EpoZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Antonello%20da%20messina&f=false

Rodrigues, D. (2007a). A Pintura no Período Manuelino. Em P. Pereira, *História da Arte Portuguesa* (pp. 23-68). Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

Rodrigues, D. (2007b). O Episódio de Nuno Gonçalves ou da «Oficina de Lisboa». Em P. Pereira, *História da Arte Portuguesa* (Vol. 3, pp. 159-191). Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

Rodrigues, D. (2010). Da Formação Artística de Nuno Gonçalves. Em AA.VV, *Primitivos Portuguese 1450-1550 - O Século de Nuno Gonçalves* (pp. 116-117). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Athena.

Rodríguez, F. M. (2016). *El Dibujo Arquitectónico en los Tratados de Arquitectura Hispánicos del Siglo XVI.* Barcelona: Universitat de Barcelona.

Roeck, B. (1999). Venice and Germany: Commercial Contacts and Intellectual Inspirations. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 45-55). London: Thames & Hudson.

Rossi, P. (1989). *Os Filósofos e as Máquinas.* São Paulo: Companhia das Letras.

Rossi, R. (8 de Março de 2017). *La Nova Scientia: Rewriting the History of Operational Research*. (C. University, Produtor) Obtido em 2019, de https://arxiv.org/abs/1703.03005: https://arxiv.org/abs/1703.03005

Rudel, J. (1950). *Técnica da Pintura.* Lisboa: Publicações Europa-América.

Samósata, L. d. (2012). *Luciano I.* (C. Magueijo, Trad.) Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Samosata, L. d. (2014). *Portrait du Sophiste en Amateur d'Art.* (S. Dubel, Ed.) Paris: Editions Rue D'Ulm.

Santos, M. A. (1942). *A Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa.* Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas, Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa.

Saraiva, J. (1925). *Os Painéis do Infante Santo.* Leiria.

Schopenauer, A. (1819). *Le Monde Comme Volonté et Représentation* (Vol. II). Éditions Gallimard - 2009.

Scirè, G. N. (1999). Nothern Painting and Venetian Humanism. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 57-59). London: Thames & Hudson.

Sconza, A. (2009). Les Sources Italiennes du "Traité de la Peinture" de Léonard de Vinci. *Le Livre italien hors d'Italie au XVIIe siècle* (pp. 121 - 139). Toulouse: Presses universitaires de Toulouse. Obtido de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01584860

Sconza, A. (2012). Les anecdotes vasariennes sur L´eonard de Vinci. *La Théorie Subreptice Les Anedoctes dans la Théorie de l'Art (XVI-XVIII Siècles)*, (pp. 57 - 70). Brepols. Obtido de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01521286

Segurado, J. (1970). *Francisco de Holanda.* Lisboa: Edições Excelsior.

Seidel, L. (1991). The Value of Verisimilitude in the Art of Jan Van Eyck. *Yale French Studies*, pp. 25-43. Obtido em 23 de Fevereiro de 2018, de http://www.jstor.org/stable/2929092

Seiler, P. (2012). Giotto - das unerreichte Vorbild? Elemente antiker imitatio auctorum-Lehren in Cennino Cenninis Libro dell'Arte. Em P. Seiler, & U. Rombach, *Imitatio als Transformation: Theorie und Praxis der antikennachahmung in der Frühen Neuzeit* (pp. 44-86). Petersberg: Imhof Verlag.

Serrão, J., & Marques, O. (1987). *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*. Lisboa: Editorial Presença.

Serrão, V. (1983). *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Serrão, V. (2001). *História da Arte em Portugal; O Renascimento e o Maneirismo.* Barcarena: Editorial Presença.

Silva, R. (30 de Novembro de 2010). O mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha): um estaleiro de aprendizagens e de difusão ao largo do século XV. *Convergências, Nº 6*. Castelo Branco: Escola Superior de Artes Aplicadas Instituto Politécnico Castelo Branco.

Singh, S. (2010). *Big Bang.* Lisboa: Gradiva.

Skidelsky, E. (2008). *Ernst Cassirer The Last Philosopher of Culture.* New Jersey: Princeton University Press.

Smith, P. H. (2004). *The Body of the Artisan.* Chicago: University of Chicago Press.

Sousa, I. C. (1994). *Carta ao Infante D. Henrique (1448-1449).* Porto: Casa do Livro.

Stabel, P. (1999). Venice and the Low Countries: Comercial Contacts and Intellectual Inspirations. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 31-43). London: Thames & Hudson.

Steadman, P. (2001). *Vermeer's Camera Uncovering the Truth Behind the Masterpieces.* New York: Oxford University Press.

Stork, D. G. (10 de Março de 2011). Did Caravaggio employ optical projections? An image analysis of the parity in the artist's paintings. *Proceedings: Computer Vision and Image Analysis of Art II, 7869*. doi:https://doi.org/10.1117/12.873187

Stuard, S. M. (2006). *Gilding the Market: Luxury and Fashion in Fourteenth-Century Italy.* Pensilvânia: University of Pennsylvania Press.

Swetz, F. J. (2013). *The European Mathematical Awakening.* New York: Dover Publications, Inc.

Syson, L. (Maio de 1996). Zanetto Bugatto, Court Portraitist in Sforza Milan. *The Burlington Magazine, 138*, 300-308. Obtido de http://www.jstor.org/stable/886901

Szulakowska, U. (2000). John Dee's Magical Drawing Practice: Single-Point Perspective and the Magic Mirror. Em U. Szulakowska, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration.* Leiden: Brill.

Tabak, J. (2004). *The History of Mathematics. Geometry The Language of Space and Form.* New York: Facts On File, Inc.

Tachau, K. H. (1988). *Vision and Certitude in the Age of Ockham.* Leiden: Brill.

Taft, W. J., & Mayer, J. (2001). *The Science of Paintings.* New York: Springer Science & Business Media.

Thom, R. (1985). *Parábolas e Catástrofes.* Lisboa: D. Quixote.

Tombo, A. N. (2 de 11 de 1528). Carta de Mercê a Filipe Guilhem de 25.000 réis de ordenado anualmente para servir o rei, com os instrumentos que inventou para tomar o sol, a qualquer hora, altura do polo, por ele ou pelas estrelas, com outros instrumentos de minutos e segundos... *Corpo Cronológico 1161/1699*. Lisboa. Obtido de http://digitarq.arquivos.pt/details?id=3772528

Toynbee, A. (1964). *Um Estudo de História.* Lisboa: Editora Ulisseia.

Trindade, A. d. (2008). *Um Olhar Sobre a Perspectiva Linear em Portugal Nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbodas: 1470 - 1816.* Lisboa: Doutoramento em Geometria Descritiva.

Vaiani, E. (2003). Il Topos Della 'Dotta Mano' Dagli Autori Classici alla Letteratura Artistica Attraverso le Sottoscrizioni Medievali. Em M. M. Donato, *L'Artista Medievale* (pp. 345-365). Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa.

Valéry, P. (2005). *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci.* Lisboa: Vega.

Varchi, B. (1549). *Dve Lezzione Di M. Benedetto Varchi Nella Prima Delle Quali Si dichiara vn Sonetto di M. MICHELAGNO O Buaonarroti.* Fiorenza: Appresso Lorenzo Torrentino.

Vasari, G. (1912). *Lives of the most eminent painters, sculptors & architects* (Vol. I). London: Macmillan.

Vasari, G. (1986). *Le Vite de'Piú Eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti.* Torino: Einaudi. Obtido em 17 de Fevereiro de 2018, de http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf

Vasari, G. (2008). *The Lives of the Artists.* Oxford: Oxford University Press.

Vasari, G. (2013). *On Technique.* (G. B. Brown, Ed.) New York: Dover Publications.

Vasconcellos, J. d. (1929a). *Albrecht Dürer e a sua influência na península.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Vasconcellos, J. d. (1929b). *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI.* Coimbra: Imprensa da Universidade.

Vaughan, R. (2002). *Philip the Good: The Apogee of Borgundy* (Vol. 3). Boydell Press.

Venturi, L. (1925). La critica d'arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini). Em *L'arte. Rivista Bimestrale di storia dell'arte medievale e moderna* (Vol. XXVIII, pp. 233-244). Roma. Obtido em 06 de Junho de 2017, de http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/arte1925/0261?sid=4e7a93ea0aae0979cfd48cee654f4b71.

Verdon, T. (1990). *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento.* Syracuse: Syracuse University Press.

Vibert, J. G. (1891). *La Science de la Peinture.* Paris: Paul Ollendorff.

Vicente, G. (1834). *Obras de Gil Vicente* (Vol. 3). (Langhoff, Ed.) Hamburgo.

Vinci, L. d. (1910). *Les Manuscrits de Léonard de Vinci.* (Péladan, Ed.) Paris: E. Sansot et Compagnie Editeurs.

Vinci, L. d. (1942a). *Les Carnets de Leonard de Vinci* (Vol. I). (E. Maccurdy, Ed.) Paris: Gallimard.

Vinci, L. d. (1942b). *Les Carnets de Leonard de Vinci* (Vol. II). (E. Maccurdy, Ed.) Paris: Gallimard.

Vinci, L. d. (1986). *Tratado de Pintura.* (A. G. Gracia, Ed.) Barcelona: Akal.

Vinci, L. d. (1987). *Traité de la Peinture* (c. 1490 ed.). (A. Chastel, Ed.) Editions Berger-Levrault.

Virdis, C. L. (1999). Across the Alps and to the Lagoon - Nothern Artists in Venice during the Sixteenth Century. Em B. Aikema, & B. L. Brown (Edits.), *Renaissance Venice and the North* (pp. 71-75). London: Thames & Hudson.

Viterbo, S. (1899). *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes* (Vol. I). Lisboa: Imprensa Nacional.

Viterbo, S. (1903). *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes* (Vols. I - II). Lisboa: Academia Real das Sciencias.

Viterbo, S. (1988). *Trabalhos Náuticos dos Portugueses - Séculos XVI e XVII.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Vitrúvio, M. (2006). *Tratado de Arquitectura.* (M. J. Maciel, Trad.) Lisboa: IST Press.

Vitruvius. (1914). *The Ten Books on Architecture.* Cambridge: Harvard University Press.

Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity* (1999 ed.). London: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

Watanabe, M. (2011). *Nicholas of Cusa – A Companion to his Life and his Times.* (G. Christianson, & T. M. Izbicki, Edits.) UK: Ashgate Publishing.

Weinberg, S. (2015). *Explicar o Mundo. A História da Ciência, da Antiguidade à Era Moderna.* Barcarena: Marcador.

Williams, K., March, L., & Wassell, S. R. (2010). *The Mathematical Works of Leon Battista Alberti.* New York: Springer Science & Business Media.

Wilson, C. C. (2004). Giovanni Bellini and the "Modern Manner". Em P. Humfrey, *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini* (pp. 95-121). Cambridge: Cambridge University Press.

Wittkower, M. R. (2007). *Born Under Saturn.* (J. Connors, Ed.) New York: New York Review Books.

Wittkower, R. (1977). *Allegory and the Migration of Symbols.* New York: Thames and Hudson.

Wohl, H. (November de 1971). Domenico Veneziano Studies: The Sant'Egidio and Parenti Documents. *The Burlington Magazine, 113,* pp. 635-641. Obtido em 05 de Abril de 2018, de http://www.jstor.org/stable/876783

Woods, K. (2007). *Making Renaissance Art.* London: Yale University Press.

Wootton, D. (2015). *The Invention of Science.* S. l.: Allen Lane. Penguin Books.

Yvel, C. (1991). *Le Métier Retrouvé des Maîtres.* Paris: Flammarion.

Zinner, E. (1990). *Regiomontanus: His Life and Work* (Vol. I). (E. Brown, Trad.) Amsterdam: Elsevier.

Zurara, G. E. (1973). *Crónica da Guiné.* Bracelos: Livraria Civilização.