

# FRANCISCO DE HOLANDA OU O SIMULACRO DO GÉNIO

## FRANCISCO DE HOLANDA OR THE SIMULACRUM OF GENIUS

Vasco Medeiros

Doutorando / (ARTIS-IHA-FLUL-UL) / Mafra / Portugal / medeiros@campus.ul.pt

### RESUMO

A dimensão universal de Francisco de Holanda constitui facto incontestável. Face ao axioma, urge libertar a visão de constrangimentos e miopias na análise do homem real, distante da mitificação histórica e teórica formulada nas múltiplas páginas que a sua profícua tratadística originou. Holanda vincula-se conscientemente ao papel do génio maneirista, cujo desprendimento teórico não constitui óbice à formulação artística, antes pelo contrário. No entanto, este posicionamento dificilmente se enquadra com a estrutura teórica dos múltiplos tratados e manifestos que compôs. A *Idea*, imagem pura e liberta de quaisquer constrangimentos assumirá papel preponderante no ideário maneirista, constituindo o seu abnegado anticlassicismo, verdadeiro libelo contestatário contra a crescente cientificação da arte. Do seu confronto com este universo dissonante — de génio multisciente à singularidade de génio criador — Holanda irá conjugar em si duas paradoxais dimensões: Um simulacro de erudição em clara oposição à *Terribilità* deformante e irreverente do espírito maneirista.

### PALAVRAS-CHAVE

Francisco de Holanda | Maneirismo | Ciência | Perspectiva | Tratadística

### ABSTRACT

The universal dimension of Francisco de Holanda is an undisputed fact. In view of this axiom, there is an urgent need to free our vision from constraints and shortsightedness in our analysis of the real man, far from the historical and theoretical myth-making formulated in the many pages to which his fruitful writing of treatises gave rise. Holanda consciously associates himself with the role of Mannerist genius, whose detachment from theory presents no hindrance to artistic formulation — quite the reverse. Nonetheless, this posture is hard to square with the theoretical structure of the many treatises and manifestos that he produced. The *Idea*, a pure image free from any constraints, was to take on a preponderant role in the Mannerist set of ideas, with its self-denying anti-Classicism constituting a real insurrectionist challenge against the growing scientification of art. From his encounter with this discordant universe — from all-knowing genius to the uniqueness of the creative genius — Holanda was to combine within himself two paradoxical dimensions: a simulacrum of erudition, in clear opposition to the deforming and irreverent *Terribilità* of the Mannerist spirit.

### KEYWORDS

Francisco de Holanda | Mannerism | Science | Perspective | Treatises

## DA CONFORMIDADE FORMAL AO INFORMALISMO INCONFORMADO

*Achei necessário reduzir o tamanho do hospital Don Juan Tavera, não só porque cobria o portão de Bisagra, mas também porque a sua cúpula era demasiado alta, cruzando a linha do horizonte da cidade. E assim, já que o desloquei e tornei mais pequeno, achei melhor mostrar a sua fachada, em vez dos seus outros lados. Quanto à sua verdadeira posição na cidade, podem consultar um mapa.<sup>1</sup>*

*Domínikos Theotokópoulos*

A evidente lisura com que o pintor *El Greco* (1540/41-1614) assume o seu total desprendimento para com uma reprodução mimética e concreta da realidade presente na sua obra *Vista de Toledo* (1598-99), ilustra integralmente que já habitava em pleno território físsil instaurado entre uma mimese objectiva e uma fidelidade liberal e heurística. De resto, o texto em epígrafe não deixa margem para dúvidas, a pintura *maneirista*, não constitui um referente aferível do real – a finestra Albertiana havia-se fechado há muito ao mundo concreto – e o encerrar dessa metafórica janela motivou o artista a contemplar a sua dimensão interna. De uma intensa experimentação do «real» transitou-se para uma apriorística intensificação idealizada desse mesmo «real».

Esta separação formal entre uma pintura de pendor cientificista adstrita a uma formal *Mathesis Universalis* e uma absoluta independência da *idea* face a quaisquer constrangimentos repressores torna-se clara nas palavras de Federico Zuccari (1542-1609), quando este determina uma soberania absoluta da pintura face a um exacerbado formalismo matemático: “Je dis que l’art de peindre – et je sais que je dis vrai – n’emprunte pas ses principes aux sciences mathématiques et qu’il n’a aucun besoin de s’adresser à elles pour apprendre les règles ou les procedes indispensables à sa pratique, voir seulement pour être spéculativement au clair sur ce sujet (...)” [apud Panofsky, 1989: 98]. Assistimos portanto, no dealbar da segunda década do século XVI, a um claro confronto de dois conceitos divergentes e antinómicos. De um lado, a herança que a anterior geração de artistas e tratadistas havia legado, i. e., uma sincrética conjugação do moderno conceito espaço-temporal que a *intersegazione della*

*piramide visiva* Albertiana instaurou, aposta à minudente semântica epistemológica do mundo que o advento do extremo mimetismo realista do norte instaurou. A sua sobreposição representa uma das mais significativas revoluções psicofisiológicas e paradigmáticas, pelo carácter iminentemente ontológico que instaurou nos processos de leitura/interpretação e fixação do mundo. Para Panofsky, constitui uma clara ruptura com os pressupostos filosóficos atávicos e pertinazes que amarravam os artistas a uma visão efabulada e alegórica do mundo: “(...) Já ninguém julga, pois, que o pintor actue «a partir da imagem ideal presente na sua alma», como Aristóteles afirmara e Tomás de Aquino e Mestre Eckhart corroboraram, mas sim a partir de uma imagem óptica presente nos seus olhos. (...)”. Ao rasgo ontológico que a “janela” instituiu nas fórmulas visivas do mundo seguia-se uma clara *notitia intuitiva*, conferente de uma, “(...)existência «real» unicamente às coisas exteriores que conhecemos directamente através da percepção sensorial (...)” [Panofsky, 1960: 169].

Recordemos no entanto a antinomia que se estabeleceu durante a viragem geracional. Um notório instinto de ruptura e revolução contra os pressupostos instituídos assolou toda uma nova geração que atentava claramente contra o dogmatismo que os «mestres» haviam instituído. Assistiu-se à sublimação da excentricidade em detrimento da polimatia, e toda uma nova geração de artistas incorporou essa dimensão no seu quotidiano, subvertendo segundo Vasari (1511-1574), as mais rudimentares normas de bom senso: “(...) 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

1. Domínikos Theotokópoulos (*El Greco*) citado in, Doxiadis. Apostolos. Papadimitriou, Christos H. 2014. *Logicomix*. p. 320. Gradiva. Lisboa.

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” [apud Wittkower, 2007: 71]. Esta proemial geração *Beatnik* genuinamente louca e iluminada condenou ao obsoletismo todo o edifício teórico e formal com que os anteriores tratadistas haviam revestido todos os *praxiemas* inerentes à manifestação artística. Como conjugar o seu estilo de vida silvestre com o estatuído no célebre *Trattato* de Leonardo, quando este descreve as condições impolutas e quiméricas com que os artistas se deveriam precingir? O contraste físsil entre um *locus amoenus* idealizado por Leonardo e o *locus horrendus* dos maneiristas torna-se evidente quando confrontadas as filosofias subjacentes: “(...) su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces se deleita en la compañía de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas” [Vinci, 1986: 73]. As diferenças não se acentuaram porém exclusivamente no campo normativo do quotidiano, todos os aspectos científicos que veiculavam uma *imago mundi* através de uma análise epistemológica e detalhada do real, também foram subvertidos. Uma abrupta lógica de ruptura com as fundações tectónicas de um universo

normativo e Euclidiano colidiram de frente com um fervor cômico e libertário. Subitamente, onde outrora o olhar contemplava ritmos harmónicos e estaticidade simétrica, o olhar maneirista irá contrapor a mais vertiginosa e caótica sublimação Dionisiaca e dendrítica. O universo visual de cada um destes “intérpretes” do mundo irá assinalar toda a irregularidade e fragmentação da vida, dir-se-ia que intuam já um olhar fractal da natureza: “(...) Mountains are not triangles or pyramids; trees are not circles; straight lines are almost never seen anywhere. Mother Nature did not attend high school geometry courses or read the books of Euclid of Alexandria. Her geometry is jagged, but with a logic of its own and one that is easy to understand (...)” [Taleb, 2007: 257]. Aquilo que os artistas intuíram nos alvares do *Cinquecento*, foi precisamente que uma cientificidade exacerbada na estrutura epistemológica com que se questionava o real, coartava a veracidade e constituía um empobrecimento dessa mesma realidade. Confrontaram-se com o facto insofismável, de o universo, exógeno e endógeno, não ser íntegro, sintónico e regular, mas antes, fractal, disforme, passível de abruptas morfogenias. Para lá da *mimesis* instituída, caberia portanto ao artista, através do influxo *heurístico* que do mundo recebia, a paradoxalidade de o reinterpretar e devolver como imagem distópica e no entanto veraz do mundo em «si».

## UM IMPÉRIO HEURÍSTICO E NÃO MIMÉTICO

De facto, ao contrapor à anterior factura imagética do universo, uma exclusiva e dendrítica dimensão, muita da bagagem teórica outrora relevada fora abandonada. Foi ilusória e transitória a sensação de que os artistas, libertos das amarras exegéticas da *mimesis*, poderiam dispensar todo e qualquer pendor cientificista na sua formação e manifestação visual do mundo. O maneirismo constituirá um primeiro confronto imago-dialético dessa dualidade instituída entre homem e mundo, entre “espírito” e “natureza” conforme o configura Cassirer [Cassirer, 2001: 145]. Já observámos o *input* que Federico Zuccari instituiu a uma exacerbada matematização do universo, mas a lógica inversa dos subsequentes eflúvios tratadísticos não se resumiria apenas a esta dimensão unipolar.

Desde logo encontra-se patente na circunscrição de uma objectividade e supremacia da *idea* face a uma superexposição à realidade. Onde terão então os artistas neste afã libertário encontrado sustentação teórica para o pendor menos científicante da sua arte? E no que consistiria essa arte, se o referente mimético da natureza tinha sido secundarizado em prol de uma deriva heurística? E sem esse referente, com os *praxiemas* totalmente dependentes das derivas heurísticas, quais os critérios qualitativos empregues?

Esta mesma percepção foi alvo de um ensaio progressivo, simultâneo de uma precoce *terribilitá* predadora que se manifestava desde os alvares do *Cinquecento*. Não se negara no entanto uma aquisição axiomática

do mundo através de uma apropriação mimética da natureza, conforme certifica Cassirer, “O conhecimento de si e o conhecimento do mundo são dois processos apenas aparentemente diferentes e voltados em direcções opostas (...)”. E esse empenho na descoberta do «eu» em confronto com o reflexo que o mundo representa, apenas se opera, na exacta medida em que, “se esforça por integrar-se plenamente nele e por imitá-lo na totalidade de suas formas, de suas *species* (formas)” [Cassirer, 2001: 145]. Não se pense porem, que tal exercício consiste na passiva anamnese prescrita por Leonardo, secundarizante do papel da imaginação, cuja excelência não se comparava ao olho, “(...) porque el ojo recibe las semejanzas o imágenes de los cuerpos y los transmite, a través de la sensibilidad, al sentido común, que se encarga de juzgarlas (...)” [Vinci, 1986: 46]. A nova metodologia subscrita alia ao sistema preceptivo de uma difusa *imago mundi*, um processo dialético e escrutinador de uma bipolaridade universal – um mundo observado como antecâmara de um mundo intuído, “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: 152]. É este o processo empreendido por Greco, que sobrepõe à imagem visual de Toledo, virtual reflexo de um *minor mundus*, a imagem heurística por si construída. Da sobreposição das duas obtém assim uma intensificação da realidade, um instante reflexivo desse *major mundus*.

Em complementaridade com Zuccari, também Benedetto Varchi nas suas *Lezzione Di Benedetto Varchi* [Varchi, 1549: 56] ensaia a mesma acentuação heurística. Parece responder directamente ao afã com que Leonardo contrapõe à visão a imaginação alucinada do poeta, “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: 46]. Esta fragilidade da memória em conferir à experiência heurística uma presença real, deve-se ao facto de a mesma observar o mundo, segundo o Florentino, através de um olho umbrático, cuja luz tem que ser imaginada, constituindo um simulacro lumínico mas empobrecido do real. Varchi contrapõe uma outra antagónica realidade, desde logo no processo instalador de praxiemas, i.e., dependente directo da relação entre intelecto e mão, “(...) La quale fa sprimere, & mettere in opera quello, che haveva cōceptuto, & s’era imaginato l’intelletto (...)”. O processo mimético depende já do postulado imago-dialético instituído – inscrevendo na obra um *Concetto*, “(...) ingegnose fantasie: divine invenzione (...)” [Varchi, 1549: 21-23] – em detrimento de um árido e improlífico reverbero do mundo visual. Coabitavam deste modo, em meados do século XVI, duas estruturas epistemológicas de apreensão do mundo antagónicas e complementares, desconhecedoras por certo da interdependência que se estabeleceria entre ambas.

## O SIMULACRO DO GÉNIO EM FRANCISCO DE HOLANDA

A síntese que Cassirer estabelece da obra *De Sapiente* de 1509 de Carolus Bovillus (1475-1566) parece conter em si todo impulso introspectivo que o maneirismo configurou: “(...) o homem não mais aparece como parte do todo, mas como olho e espelho deste todo: e um espelho que não recebe de fora a imagem das coisas, mas que, ao contrário, as forma e constitui no interior de si mesmo (...)” [Cassirer, 2001: 154]. Esta conjectura parece antecipar toda a problemática futura habitualmente invocada como originária do impulso maneirista. Se a conformidade especular da pintura anterior lhe conferia uma notoriedade intrínseca

de espelho do mundo, a nova realidade irá deslocar o espelho para o âmago do artista, e o reflexo daí emanado será somatizado, deglutido, ponderado e intuído. Por outro lado, se no primeiro instante o artista assumia inteiramente o papel de *Artifex Mundi* numa operativa dimensão, abraçava agora um demiúrgico carácter de *Excogitatoris Mundi* numa clara e reflexiva dimensão. Este aspecto seminal encontra-se no entanto diluído por múltiplos ângulos de enfoque, que longe de definir o fenómeno, apenas lhe granjeiam maior difusão, seja no anticlassicismo primário à espontânea “anarquia desenfreada da vida” [Hauser, 1965: 30].

É certo porém que o maneirismo constituiu um período de acentuada crise identitária. Desde logo pelas invocadas razões de uma falência normativa na arte e de uma assumpção de postulados heurísticos de difícil harmonização com uma realidade objectiva: "(...) o maneirismo constituía um afastamento muito mais radical do ideal clássico, e sua aceitação e aprovação envolviam o impiedoso destronamento das doutrinas estéticas baseadas nos princípios de ordem, proporção, equilíbrio, economia de meios, e de racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade (...)" [Hauser, 1965: 16]. Afastados dessa directa anamnese visual do mundo, conferível e mensurável em termos de rigor e objectividade, como sancionar e/ou avaliar a real dimensão destes novos artistas?

Confrontado com esta paradoxal questão, Holanda irá ensaiar um difícil simulacro de uma genialidade atemporal. Não andarà longe da perspectiva solipsista estatuída por Bovillus, Varchi e Zuccari, quando estabelece as fronteiras do seu ideário imagético, "(...) A ideia na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silencio e segredo (...)" [Holanda, 1983: 95]. Será portanto através de uma vereda estreita e abrupta, que Holanda irá inscrever a sua obra, tendo de um lado o abismo de incertezas que o maneirismo configurava, e do outro, a sua própria incapacidade como teórico nas múltiplas faces com que a *Scientia Pictórica* havia surgido no século XV.

Essa dificuldade é intuída desde logo na sua hesitante relutância ao abordar assuntos de complexa erudição em contraste com manifestações de imponderada imodéstia. Aliás, esta não é uma percepção recente, constituindo aliás o fulcro argumentativo que opôs Joaquim de Vasconcelos a Raczyński, aquando da publicação *Da Pintura Antigua*, em 1930 [Holanda, 1930]. Vasconcelos justifica a intemperança do genial autor pela linguagem, "que não é para todos", que "não é nem quer ser clássico", um autor que acha a expressão do pensamento, "às vezes com dificuldade", e que apesar de por vezes ensaiar uma certa vaidade, parece "sincero e verídico no que diz de si e dos outros". Este preambulo, justifica-o com o ataque directo que lança sobre Raczyński, por este considerar Holanda "un tant

soi peu fanfarron", notando-lhe uma predileção "trop grande por les *cruzades* (...)" [Holanda, 1930: 14-15]. Não obstante esta confrontação – convenientemente datada e arrumada na sua idiossincrática cronologia – é certo que existem bastantes incongruências no argumentário de Holanda, algo que não apelidaríamos de "fanfarronice", mas de uma clara estratégia de simulacro do génio. Este aspecto ressalta desde logo na própria descrição que o autor faz da sua pretensa formação, ou ausência dela. Vasconcelos classifica as palavras do artista na descrição dessa sintomática inconsistência biográfica, como manifestação *cum grano salis*, i.e., ponderação ou parcimónia: "Diz elle que nem a escrever, nem a pintar foi ensinado de nenhum mestre senão do seu próprio natural, mas confessa que seu pai, aprovando o bom costume dos Atenienses teve a providencia (sic) de não o desviar da sua própria índole (...)" [Holanda, 1930: 24].

A leitura crítica desta passagem conduz-nos a um claro mecanismo de heroificação do artista postulado por Ernst Kris e Otto Kurz, quando caracterizam o interesse universal sobre a infância e juventude de pessoas excepcionais firmado com raízes profundas no imaginário colectivo [Kris e Kurz, 1979: 13]. Esses mitos surgem vulgarmente associados a impulsos autodidáticos e independentes e constituem o fundo estrutural e histórico da biografia artística extensível de Plínio a Vasari. Certamente que Holanda conheceria a *Historia Naturalis*<sup>2</sup> e os relatos sobre a infância de Lisipo, "It is reported that Lysippus had no teacher. Starting out as a coppersmith, he decided to become an artist (...)" (*apud* Kris, 1979: 14), facto que constituiria *per se*, motivo mais do que suficiente para sugerir um redimensionamento semelhante. Vasari irá emular este mesmo mecanismo, sendo inúmeros os exemplos em que semelhante dimensão inata é ensaiada como origem de futuras singularidades, caso de Giotto, de Leonardo entre tantos outros. Neste aspecto, Holanda não é mais que um homem do seu próprio tempo, vivendo as suas próprias idiossincrasias, debatendo-se com os seus próprios fantasmas. Se o ensaio de erudição e peculiaridade começa na narrativa da infância, cedo assumirá contornos distintos, fundamentalmente na frágil conjugação dos formalismos teóricos com os informalismos maneiristas. Segundo Angel Garcia, as suas fontes não são de todo ignoradas, antes eruditas e selectas. No que respeita ao capítulo sobre

2. Apesar de, de acordo com Angel Garcia, apenas citar seis autores Gregos: Hermes Trimegisto, Plutarco, Flavio Josefo, Alcino, Dionisio Aeropagita e Cebes. In Holanda, Francisco de. *Da Pintura Antigua*. p. XXII. Lisboa. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1983.

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: XXXVI]. Já no que concerne à inventiva imagética e à formulação da *Idea* e do *Concetto* Varchianos, a questão torna-se menos consistente. Garcia aposta numa autonomização do autor oriunda de uma tripla conjugação de complementares origens: um rudimentar conhecimento de filosofia escolástica, aposto a princípios de retórica clássica, complementados com o *input* que obteve da parte do círculo de Colonna. Compreendemos então uma notória inclinação do autor para as questões da inventiva na arte, granjeando uma certa independência e originalidade no seu pensamento, em detrimento de um domínio sabedor e integro das matérias normativas do praxiema pictórico de cariz cientificista. Para Holanda, o *Disegno* livre de todos e quaisquer formalismos modela e estrutura no seu seio todas as formas de arte, longe da matematização e de uma exacerbada cientificação do real que a perspectiva configura, e que de resto, reconhece nem sequer dominar inteiramente<sup>3</sup>: “Alguas cousas encomendo na pintura ao pintor que lhe são mui forçadas, as quaes eu confesso que as não sei todas por arte aprendidas (...)”. O surgimento do acentuado anti cientificismo maneirista veio relevar o aspecto ilusório do próprio edifício tratadista; de matérias de imprescindível domínio passaram rapidamente a vertiginosas efabulações de complexa circunscrição: “(...) theolesia, geometria, musica, symetria, filosomia, prespectiva, architectura, e outras mais Sciencias que ao pintor desejo e encomendo, e que pedem um homem todo e um livro cada uma.” [Holanda, 1983: 167]. Nenhum tratado possui segundo Holanda, uma normativa genérica que faculte ao seu leitor a polimatia necessária e vinculada pelos anteriores teóricos. Este facto não o aparta porém, de reivindicar alguns dos seus créditos, num exercício de difícil e estranha complexidade: “(...) Braz Pereira – Porque dissestes que folgastes de não ter visto antes de escrever o vosso livro da pintura o que dela escreveu Leo Baptista? Porque não tomasse alguma [doutrina] dele, a qual me danasse e fizesse no meu livro imitar; porque aquele douto homem escreveu

como artífice e matemático na pintura, e escreveu muito discretamente, mas eu escrevia por outra via diferente alguns avisos e primores que nesta ciência deles nasceram comigo sem eu ter nisso louvor deles. Pratiquei com eminentes desenhadores, e um deles foi M. Micael Agnelo em Roma; e os mais deles aprendi na mesma cidade de Roma de mui ínclita e nunca louvada pintura e escultura antiga, em o qual eu não darei alguma vantagem a Leo Baptista, que posto que mui entendido nesta arte foi, todavia tenho-lhe estas vantagens, que digo (...)” [Holanda, 1984: 41].

O discurso ensaiado por Francisco de Holanda assume claros contornos paradoxais; se por um lado a descrição de Alberti como mero artífice e matemático o afasta da nova dimensão tipológica de artista, Holanda insiste no cabal desconhecimento do seu tratado: “(...) 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. Mas eu, sem ter nenhuma notícia do tal livro, tinha já escrito este, qualquer que ele é; e folguei de o não ter visto, posto que no ano que se ele em Itália imprimia, nesse mesmo em Portugal eu este que escrevo, escrevia (...)” [Holanda, 1984: 40].

Não pretendemos por certo, na esteira de Raczyński, salientar o aspecto mais jactante e exuberante da sua prosa. De resto, José da Felicidade Alves é categórico na hipótese de Holanda apenas ter entrado em contacto com o texto Albertiano já em plena elaboração do seu tratado [Holanda, 1984: 40]. O que nos interessa relevar neste claro exercício de simulacro de Genialidade que Holanda ensaia, é observar o carácter sintomático do ambiente artístico vivido na Península, assim como, o grau de integração da vertigem maneirista. Será neste dúbio campo de incertezas e contradições que Francisco de Holanda irá inscrever o seu edifício tratadístico. Se por um lado, os traços de crescente erudição do reino prendiam-se a notórias e súbitas manifestações de sapiência – note-se que progressivamente se entrava na época de ouro no ensino, prática e divulgação da matemática<sup>4</sup> – por outro, aquilo que a sua percepção

3. O desconhecimento de Holanda das normas perspécticas não é novo apesar de proverbial. Caso do desenho da Fonte para as Naos da Ribeira, do sacrário e custódia do S. Sacramento e da capela em Louvor do S. Sacramento, interior e exterior, onde as aberrações perspécticas são por demais evidentes, denotando um completo desconhecimento da degradação perspéctica em elementos circulares.

4. Conhece-se agora em profundidade, muito graças à relevância incontornável dos estudos de Henrique Leitão, a real dimensão dessa notável época de ouro. Homens como Francisco de Melo, matemático de excelência e bolseiro em Paris e na Flandres e o incontornável Pedro Nunes pugnam no sentido de uma progressiva matematização cultural do reino, consubstanciada com a entrada dos Jesuítas a partir de 1553.

lhe tinha facultado, fosse através das observações das obras dos seus pares, fosse nos afortunados *Diálogos de Roma*, era que uma singela fronteira entre cientificidade e expressão havia sido imposta pela ascensão da *idea* como eixo funcional e normativo de todos os estilemas maneiristas. A somar a estas duas contrariedades, a confluência e pertinaz tutela no reino, de uma feliz conjugação dos dois praxiomas fundacionais da moderna pintura – a óptica setentrional aposta à perspectiva meridional – que haviam padronizado gostos, tendências e apetites a uma inexorável independência do modelo Romano.

Holanda encontra-se portanto, dividido entre duas margens cujo embravecimento tornou incomunicáveis, de um lado, uma exacerbada cientificação da arte em prol de uma *mimesis* pictórica; do outro um disruptivo e provocador fulgor anti naturalista. Será mediante um precário e instável equilíbrio, que este ensaiará uma paradoxal e nem sempre coerente síntese entre uma erudição genial, e uma proverbial soberania criativa. Falta por certo, a convicção material de uma obra substancial e firme, capaz de converter o simulacro em certeza e a fama em realização.

## BIBLIOGRAFIA

DOXIADIS, Apostolos. Papadimitriou, Christos H. *Logicomix*. Lisboa: Gradiva, 2014.

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1960.

VINCI Leonardo da. *Tratado de pintura*. Ed. Gracia Angel González. Barcelona: Akal, 1986.

TALEB, Nassim Nicholas. *The Black Swan*. New York: Random House, 2007.

CASSIRER, Ernst. 2001. *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HAUSER, Arnold. 1965. *Maneirismo*. São Paulo: Editora Perspectiva – Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

VARCHI, Benedetto. *Dve Lezzione Di M. Benedetto Varchi Nella Prima Delle Quali Si dichiara vn Sonetto di M. MICHELAGNO O Buonarroti*. Fiorenza: Appresso Lorenzo Torrentino, 1549.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antigua*. Ed. Comentada por Joaquim de Vasconcellos. Porto: Renascença Portuguesa, 1930.

HOLANDA, Francisco de. *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

KRIS, Ernst. Kurz, Otto. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.