

ENTRE NICOLAU DE CUSA E FERNANDO MARTINS: NUNO GONÇALVES E A DOCTRINA DA VIVA IMAGO

BETWEEN NICOLAU DE CUSA AND FERNANDO MARTINS: NUNO GONÇALVES AND THE VIVA IMAGO DOCTRINE

Vasco Medeiros

Artis – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
medeiros@campus.ul.pt – ORCID | 0000-0001-8551-3195

RESUMO

Encerrado sob enigmáticas premissas iconográficas, o políptico de São Vicente permanece emerso num impressionante mutismo, existem porém, caminhos de genuína singularidade que não foram ainda percorridos. Será o caso da ligação entre a doutrina da *Viva Imago* de Nicolau de Cusa e o olhar frontal de parte das personagens nele representadas. A dimensão intelectual de Nicolau de Cusa é hoje indissociável do desenvolvimento científico e artístico do *Quattrocento*: paralelamente às referências directas a Rogier van der Weyden, sabe-se também que Leon Battista Alberti, Paolo Toscanelli e Andrea de Bussi terão orbitado a sua esfera pessoal. O facto de Fernando Martins ter sido seu secretário entre 1458 e 1464, integra-o precisamente no âmago desta rede de *amicizia* artístico-científica. O seu regresso ao reino após a morte do cardeal no preciso momento de concepção do políptico constitui uma notável coincidência. Uma hipotética acção interventiva no programa pictórico torna-se assim, mais do que um elemento factual, um apelo irresistível.

PALAVRAS-CHAVE

Nicolau de Cusa | Fernando Martins | Nuno Gonçalves | Painéis São Vicente | Viva Imago

ABSTRACT

Closed in enigmatic iconographic premises, São Vicente's polyptych remains immersed for over a century in an impressive muteness, but there are however paths of genuine uniqueness that have not yet been travelled. This will be the case of the connection between the doctrine of *Viva Imago* by Nicolau de Cusa and the aulic frontality of the characters represented. The intellectual dimension of someone like Nicolau de Cusa is today obscured and secondary, but his relevance for the scientific and artistic development of the *Quattrocento* is an immovable axiom: along with his direct references to Rogier van der Weyden; we know that Leon Battista Alberti, Paolo Toscanelli and Andrea de Bussi are known to have orbited his personal sphere. The fact that Fernando Martins was his secretary between 1458 and 1464, places him precisely at the heart of this network of artistic-scientific *amicizia*. His return to the kingdom a few years after the death of the German Cardinal allows him to be placed at the centre of the pictorial action of the famous polyptych. Intervention in the pictorial program of the panels is more than a factual element, it's an irresistible appeal.

KEYWORDS

Nicolau de Cusa | Fernando Martins | Nuno Gonçalves | São Vicente's polyptych | Viva Imago

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: 100).

Ao escrutinarmos os aspectos mais significativos do pensamento de Nicolau de Cusa (1401-1464), assim como, do contacto que estabeleceu com os principais protagonistas que impulsionaram a arte europeia ao longo do *Quattrocento*, a relevância do seu papel sobressai de forma exponencial, senão vejamos: em primeiro lugar, através da relação epistémica que 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 no âmbito da teoria artística do seu tempo, caso de Jan van Eyck (1390-1441), de Roger van der Weyden (1400-1464) e de Leon Battista Alberti (1404-1472); em quarto, através das concepções teóricas em torno da óptica, da óptica pictórica, da geometria simbólica e da doutrina da *Viva Imago* nas obras *De Visione Dei* e *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 em inúmeros escritos científicos¹; em sexto, através da influência conceptual que a sua *Figura P* terá exercido em Leonardo da Vinci (1452-1519)²; em sétimo, mediante a relação que o liga ao gravador e mestre de Albrecht Dürer (1471-1528), Michael Wolgemut (1434-1519); e em oitavo e último lugar, pelo facto de configurar o arquétipo do viajero por excelência, que mediante as suas deambu-

lações e contactos, pôde estabelecer uma verdadeira rede de *amicizia* por toda a Europa, unindo o norte ao sul num propósito conceptual e filosófico comum (Medeiros, 2022: 588).

No entanto, e não obstante a presença documentada de todas estas relações, 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 coevos. 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 século XV (Long, 2011: 104), parece advir de diversas razões, cuja acção, directa ou indirecta, serão responsáveis por este aparente retraimento historicista. Uma dessas razões, advirá do facto de a divulgação da sua obra se ter mantido restrita a círculos muito limitados. Este aspecto, enquadra-o no reduzido 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, defendida por Georges Friedmann, traduz-se na ideia de que o impacto de novas correntes espirituais e intelectuais assume quase sempre maior preponderância quando

1. Caso específico da Doutra Ignorância, assim como, de diversas obras matemáticas: *De geometricis transmutationibus* [1450]; *De arithmetis 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. Arianne Conty por seu lado, ressalva a analogia entre o *Quantum Continuum* Albertiano e a *Visão de Deus* Cusiana enquanto ponto cêntrico e convergente (Cusa, 1964: 25, Conty, 2012: 464).

2. Vide a este respeito, (Cuozzo, 2018: 165-175).

dirigido a pequenos núcleos de indivíduos e/ou personalidades (Moore, 2013: 10, 11). Este facto poderá assim indiciar que a recepção do seu pensamento terá decorrido num restrito círculo de divulgação e/ou interacção compatível com as já referidas redes de *amicizia*. 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 já uma plena modernidade cognitiva. Esta causalidade, 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: 39, 45). A terceira e última razão, prende-se com o efeito erosivo que a obra *O Renascimento Italiano* de Jacob Burckhardt (1818-1897) terá acarretado para uma correcta recepção histórica do *Quattrocento* Europeu, e que, não obstante revelar-se um truísmo, terá contribuído em parte para a obliteração histórica do pensamento de Nicolau de Cusa (Burckhardt, 1973: 224).

Apesar de todos os obstáculos elencados, é certo que têm emergido recentemente algumas novidades que revertem o 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 factos indiciam, por um lado, que o esplendor pictórico flamengo terá alicerçado o limiar do seu pensamento teológico-filosófico, e por outro, que a obra de Alberti terá constituído o profícuo ponto de partida de algumas das suas formulações matemáticas. Da unificação destas duas concepções teóricas advirá uma parte substancial da reflexão filosófico-matemática do Cardeal, senão vejamos: seja nas suas derivas matemáticas em torno dos *Ludi Mathematici* e do espaço pictórico; ou nas considerações que tece em torno da óptica e da doutrina da *Viva Imago* na *Visão de Deus*. Em face deste enquadramento conceptual, torna-se incontornável compreender a acção influenciadora do seu pensamento na teoria da arte do seu tempo, assim como, analisar o grau de relacionamento factual que

terá estabelecido com os principais artistas e teóricos do seu tempo.

Um dos aspectos mais relevantes a este respeito, prende-se, de facto, com a recepção do Cardinalato em Roma no ano de 1448 sob o papado de Nicolau V (1397-1455), circunstância que o vincula a uma esfera particularmente profícuca. O seu relacionamento com Alberti, autor do *De Pictura* editado em 1435, assim como, do *De re Aedificatoria*, dedicado a Tommaso da Parentucelli, o próprio Nicolau V, reveste-se de uma elevada indubitabilidade. 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 – falamos do *virtuosissimo* Cardeal Niccolò Albergati (1373-1443) (Mancini, 1882: 61). A relação triangular entre Nicolau de Cusa, Albergati e Parentucelli constitui-se deste modo, 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 vejamos: 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; e a formulação comum de inúmeros *Ludi* com inegáveis fins didascálicos³. Para além dos inúmeros indícios elencados, importa referir a coincidente amizade entre Nicolau de Cusa e Alberti com os matemáticos Paolo Toscanelli (1397-1482) e Andrea de Bussi (1415-1475). 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 possesset* e *De non aliud*, e de ser, à semelhança de Fernando Martins, seu secretário pessoal entre 1458 e 1464 – a troca epistolar que estabeleceu com Alberti, posiciona-o, de facto, enquanto *pivot* de um trio que encontrará na matemática uma semântica comum (Cuozzo, 2018: 123, Medeiros, 2022: 588). Já Paolo Toscanelli cruzar-se-á com Cusa na Universidade de Pádua, sendo a sua amizade celebrada pela dedicatória que o Cardeal Alemão lhe dedica na obra *De transmutationibus geometricis*. Por último, e talvez de forma determinante, importa registar a presença na biblioteca de Nicolau

3. 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, 42, 52, 128).

de Cusa dos *Elementa picturae* de Alberti, facto que constitui para João Maria André, prova indefectível da proximidade entre as concepções estéticas Albertianas e Cusanianas (André, 1997: 678-679-680). Este trabalho de Alberti, publicado de resto em duas versões à semelhança do *De Pictura*, constitui uma espécie de súpula 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*. Configurando os *Elementae* uma espécie de adenda clarificadora do *De Pictura*, parece-nos de todo evidente que o Cardeal deverá muito provavelmente ter possuído um exemplar da obra seminal.

Estabelecida a relação entre Cusa e Alberti, existe, porém, um outro vínculo que cremos de superior relevância, 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 cremos estruturante para a póstera teorização óptica da pintura Europeia. Jan van Eyck, recém-chegado da sua missão diplomática em Portugal entre 1428 e 1429, irá precisamente pintar o retrato do Cardeal Niccolò Albergati por volta de 1431 (fig. 01). Mancini defende inclusive a hipótese de Albergati se ter feito acompanhar à época do seu jovem secretário Leon Battista Alberti (Mancini, 1882: 97-99). Este encontro entre Jan van Eyck e o jovem Alberti, ainda que no plano conjectural, mostrar-se-á bastante interessante tendo em conta o consenso em torno das visitas que Jan Van Eyck terá efectuado a Itália entre os anos de 1425 e 1426, assim como, das evidências estéticas dessa viagem apontadas por Charles Sterling (Barghahn, 2013: 32). Para além do mais, a profusão de referências ao novo paradigma óptico flamengo, onde conceitos como matiz, textura superficial, radiância e brilho se encontram amplamente teorizados no *De Pictura* Albertiano, reforça, de facto, o nexos causal proposto. É certo que na década de trinta, Nicolau de Cusa encontrar-se-ia ainda fora da esfera de amizade do Cardeal Albergati, 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 e estético flamengo. Para além do mais, o facto de tanto Alberti como Nicolau de Cusa terem praticamente a mesma idade, coloca-os



Fig. 01 Eyck, Jan Van. (1431). Retrato do Cardeal Niccolò Albergati [Imagem online]. Óleo sobre madeira. 34x27,5 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Consultada em Junho, 19, 2017 em: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Cardinal_Niccol%C3%B2_Albergati#/media/File:Jan_van_Eyck_-_Kardinal_Niccol%C3%B2_Albergati_-_Google_Art_Project.jpg.

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, leia-se, o realismo emergente que o Renascimento do Norte paulatinamente engendrava. Na verdade, a relação entre Nicolau de Cusa e o universo pictórico de Jan van Eyck, ainda que se afigure inteiramente plausível face aos pressupostos já invocados, encontra-se, de facto, documentada. Seja mediante a futura relação que estabelecerá com o Cardeal Albergati, seja através de uma pequena história, que não obstante o facto de encerrar uma singela incongruência cronológica, nomeadamente a data coincidente com a recepção do cardinalato de Cusa em 1448⁴, o posiciona precisamente frente a frente com outro sortilégio pictórico de Van Eyck, aspecto que caracteriza, na perspectiva de Gianluca Cuzzo, a estreiteza cultural existente entre a pintura e a filosofia dos séculos XIV e XV:

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 (...) 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 e Bouche, 2001: 8, Cuzzo, 2012: 117, Cuzzo, 2018: 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 entre Cusa e Eckhart ser facilmente verificável através da obra *Apologia doctae ignorantiae*; 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 (Cuzzo, 2018: 121-123).

A FILOSOFIA CUSANIANA E O DIÁLOGO ENTRE ARTE E CIÊNCIA

A correlação entre o edifício filosófico Cusaniano e a obra pictórica de Jan van Eyck assume um valor definitivo através de um excerto do *Idiota de Mente*. Obra concluída em 1450, configura para Gianluca Cuzzo o ponto de encontro entre a formulação teológico-filosófica Cusaniana do retrato enquanto *Viva Imago*, assim como, da assunção intelectual 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 *Viva 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" (Cuzzo, 2018: 125). Assim sendo, para Cusa, uma imagem seria tanto mais perfeita, quanto a sua capacidade de mimetizar *aeternum* o arquétipo que lhe dava forma, manifestando-se assim enquanto imagem «viva» capaz de progredir sempre em direcção à perfeição:

4. 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, precisamente à Alemanha e aos Países Baixos em 1451, o que poderá indiciar tratar-se apenas de um pequeno lapso do relator (Watanabe, 2011: xvi).

(...) 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* Cuzzo, 2018:125, grifo nosso).

Esta perspectiva Cusiana 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 infinda da realidade assume especial destaque, falamos claro está da escola flamenga. Com efeito, recordemos a passagem em que Cusa parece distinguir claramente dois modelos artísticos capazes de reproduzir imagens subordinadas a duas estranhas 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. Esta visão conceptual de Cusa em torno dos princípios da *Viva Imago*, remete-nos assim para uma perfeição especular capaz de assumir uma total *similitudo* com a realidade, ou seja, uma vivência real capaz de dotar os objectos e os seres assim reproduzidos de uma substância transcendental. 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). A descrição que este regista do espanto com que o pintor e poeta Lucas de Heere (1534-1584) descreve o Retábulo de Ghent 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 tanto de Jan van Eyck como de Rogier van der Weyden: “*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: 17). A imposição do espelho real ao espelho simbólico que a pintura constitui, configura assim um dispositivo em tudo complacente com a tese Cusiana 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 – o olhar torna-se assim num espelho conceptual (fig.02). Esta *visio absoluta* que o espelho dentro do quadro perfigura, encontra substancial eco no pensamento lúdico Cusiano, onde, se por um lado, o mundo representa o espelho de Deus, por outro, Deus assume-se genuinamente enquanto *Speculum Orbis Terrae* (Cuzzo, 2018: 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, 1998:161-162, grifo nosso).



Fig. 02 Eyck, Jan Van. (1432). *Déesis*. [Detalhe do painel central do registo superior do retábulo de Ghent]. [Imagem online]. Óleo sobre madeira. Sint Baafskathedraal, Gent.

Consultada em Setembro, 28, 2017 em: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/#viewer/id1=15&id2=0>

Este exemplo permite compreender a predileção que Nicolau de Cusa deposita na imagem enquanto veículo de explanação do seu ponto de vista, intensificando ainda mais a relação entre o universo imagético e o filosófico. A dimensão predominantemente imagética do seu pensamento traduz-se em particular na *Visão de Deus*, obra onde Cusa estabelece a comparação entre a imagem da *Santa Face* e um autorretrato de Roger van der Weyden (fig. 03), cuja similitude coincide precisamente no singular efeito de omnivisão ou *cuncta videns* enquanto fenómeno de uma percepção integral e mundividente da realidade⁵. Essa imagem incorporava, no seu entender, o princípio da 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 arceiro na praça de Nuremberga, a que se encontra em Bruxelas no quadro preciosíssimo pintado pelo egrégio pintor Rogério, que está no pretório, a de verónica que está na minha capela em Coblença, a do anjo que no castelo em Brixen segura as armas da igreja e muitas outras espalhadas por todo o lado (Cusa, 2012: 139).

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 explícita de qualquer exemplo italiano⁶. É um facto que na data em que *De visione Dei* foi escrito, 1454, Cusa havia já percorrido as principais repúblicas italianas e, certamente, visto inúmeras obras de extraordinário valor⁷. Não obstante, irá optar por um enorme retábulo pintado por Rogier van der Weyden na década de trinta para um tribunal localizado na Prefeitura de Bruxelas e que representava



Fig. 03 Weyden, Rogier van der. (c. 1450). *Justiça de Trajano e Herkinbald* (Detalhe) [Imagem online]. Tapeçaria. Historical Museum of Bern.

Consultada em Setembro, 28, 2017 em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Justice_of_Trajan_and_Herkinbald

5. 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 indivíduo em particular (Smith, 2004: 41).

6. Com efeito, a menção específica a Bressanone, remete-nos 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.

7. 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 frescos que Masolino e Masaccio realizaram entre 1424 e 1427, ou da impressionante *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: 678-679-680).

a *Justiça de Trajano e de Herkinbald*⁸. Esta obra continha um pormenor de extrema relevância: a inclusão de um autorretrato do pintor, emulando, de resto, o mesmo modelo do célebre autorretrato de Jan van Eyck da National Gallery de Londres. Esse retrato de Roger van der Weyden, possuía assim o mesmo dom da omni-visão que tanto fascinava Nicolau de Cusa e que se encontra igualmente presente na *Déesis* do altar de Ghent de Van Eyck (fig. 02). 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: 39, Cusa, 2012: 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, 2012: 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 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, 2012: 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-macrocosmos do universo pictórico flamengo oferece, assim como, com o *Quantum Continuum* Albertiano, perfazendo de resto, todo o programa conceptual da *Scientia Pictórica* da sua época. De facto, a visão intelectual 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. 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 Cusano: “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: 726-727). 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.

8. 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: 31).

FERNANDO MARTINS, NUNO GONÇALVES E A IMPLEMENTAÇÃO DA DOCTRINA DA VIVA IMAGO.

Fernando Martins de Reriz andava efectivamente ao serviço de el-rei D. Afonso V (...) A sua figura, portanto, deve pôr-se ao lado dos grandes homens que ajudaram a engrandecer Portugal (...) num âmbito de europeísmo e universalidade (...)

(Costa, 1990: 257).

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. Apesar da acentuada diferenciação dos estilemas em voga nos principais núcleos oficinais do reino, nota-se uma assimilação integral do *modus operandi* flamengo-italico, aspecto que confere à «escola portuguesa» uma actualização tecnológica e científica absolutamente inequívoca⁹. No entanto, poderemos indagar-nos em torno da existência de outras dimensões teóricas igualmente relevantes mas cujo escopo se afigura claramente filosófico. Neste sentido, importa invocar o nome de Fernando Martins (c. 1423-1483), clérigo nascido em Roriz no distrito de Viseu, cónego do Porto, cónego e deão de Silves e cónego da Sé de Lisboa entre 1474 e 1483: “*Fernandus Martini de Reriz, clericus Visensis dioceses, magister in medicina (...) in artibus magister (...) in teologia baccallarius formatus*” (Costa, 1990: 248, Cusa, 2003: X). O seu percurso exemplar e a dimensão singular que alcançou nos diversos círculos de poder que frequentou em Itália, assim como, a sua influência junto da corte de D. Afonso V, parecem evidenciar uma notável coincidência a este propósito. Com efeito, na biografia que estabelece em torno de Fernando Martins, António Domingues de Sousa Costa refere um aspecto cuja relevância tem permanecido até à data ignorado: o cónego encontrava-se em Lisboa aquando da concepção dos célebres *Painéis de São Vicente* (fig. 04), sendo pouco provável que uma figura da sua dimensão não tivesse tido a mínima influência programática e conceptual:

[...] O cónego, como se viu, era de facto familiar de el-rei D. Afonso V de Portugal, do cunhado deste, cardeal D. Jaime, que passou a parte principal da sua vida em Florença, e do cardeal Nicolau de Cusa, a cujo serviço andavam Paulo Toscanelli e Fernando Martins, tendo ambos sido testemunhas no testamento do cardeal, feito em Todi no ano de 1464. O cónego vivia em Lisboa, a partir pelo menos de 1474 até 1483, contando nesta última data 60 anos de idade (Costa, 1990: 255).

A formação de Martins iniciar-se-á, porém, muitos anos antes, aquando da sua partida para Itália em 1451 integrado no séquito de D. Jaime de Portugal, filho do Infante D. Pedro. O propósito da sua partida encontra-se assim associado aos estudos em Direito Canónico em Perugia com o objectivo de iniciar uma carreira eclesiástica. Paralelamente, efectuará também estudos em Teologia, Medicina e Artes, transitando aquando da morte de D. Jaime em 1459, para a esfera pessoal de Nicolau de Cusa, passando a residir a partir desse momento no seu círculo de influência em Roma (Costa, 1990: 243-257, D’Arienzo, 2006: 77-78). A relação entre o cónego Português e Nicolau de Cusa irá deste modo integrá-lo no âmbito de um dos mais profícuos núcleos intelectuais do *Quattrocento*, do qual, e conforme vimos, o seu colega Andrea de Bussi assumia claramente o papel de *pivot* (Cuozzo, 2018: 123). Um dos indícios mais claros da sua integração neste selecto grupo de *amicizia* encontra-se no facto de Martins, de resto à semelhança de Bussi, figurar enquanto interlocutor na obra escrita por Nicolau

9. Vide a este respeito o artigo *De Jan Van Eyck a Poggio Bracciolini – Portugal e o Renascimento Internacional (1428-1448)* publicado na revista *Artis* número 5 (Medeiros, *De Jan Van Eyck a Poggio Bracciolini – Portugal e o Renascimento Internacional (1428-1448)* 2017, 86-93).



Fig. 04 Gonçalves, Nuno. (c. 1450-1490). Painel do Arcebispo. [Imagem online]. Óleo e têmpera sobre madeira (?). 206x 128,3 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Consultada em Junho, 17, 2019 em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Painel%20do%20Arcebispo%20de%20Vicente%20de%20Fonseca%20-%20Painel%20do%20Arcebispo%20-%20inv._1364_Pint%29.png

de Cusa em 1462 *De non aliud*¹⁰ e que João Maria André inscreve como estruturante para o pensamento Europeu em torno das problemáticas do infinito (Cusa, 2003: X). Outro elemento documental indiciário da sua proximidade encontra-se presente no testamento de Cusa, datado de 15 de Julho de 1461 e renovado em Todi a 6 de Agosto de 1464, e onde surgem como testemunhas o Físico Paulo Toscanelli e “*magister Ferdinandus de Roritz, dottore in medicina, canónico di Lisbona*” (Costa, 1990: 247, D’Arienzo, 2006: 75). Fruto desta notoriedade, Fernando Martins receberá a 23 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 não obstante as diversas incompatibilidades existentes, privilégio que o Papa prontamente confirmará. 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 legitimada por diversas cartas de câmbio a seu favor emitidas de Portugal nesse mesmo ano. Sabemos também através da célebre carta que Paolo Toscanelli lhe enviará em 1474, que nessa data Martins se encontrava, de facto, a residir em Lisboa. Este dado assume especial relevância quando confrontado com a dinâmica cultural da corte de Afonso V na década de setenta, período em que o rei terá sido especialmente pródigo na contratação e fomento de uma vultuosa encomenda pictórica (Costa, 1990: 247, D’Arienzo, 2006: 80).

Neste contexto particular, cremos que as relações que Martins terá estabelecido 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 profícuca 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, Cusa 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 presença inequívoca da doutrina da *Viva Imago* e do olhar absoluto? Efectivamente, a contemplação dos painéis de Nuno Gonçalves sob esta perspectiva, transmite o exacto fenómeno que Nicolau de Cusa descreve aos monges Beneditinos de Tegernsee e que Cuozzo caracteriza enquanto experiência simultaneamente dialéctica e mística entre o olhar humano e o olhar divino: “(...) 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, 2012: 135-136). Mais, a própria experiência visual e contemplativa que o políptico oferece, parece condicente com o conceito de *ludus iconae* que Cusa propõe aos monges de Tegernsee. De facto, ao movermo-nos perante o olhar atento das personagens, constatamos que também o seu olhar se move e nos acompanha, criando assim a forte ilusão de estarmos precisamente perante uma *Viva Imago* (fig. 05). Constituirão deste modo os painéis uma vívida experiência onde o olhar e o ser olhado cumprem funções similares à experiência Cusiana? Poderá Fernando Martins ter influenciado Nuno Gonçalves à luz da sua convivência com o autor da *Visão de Deus*, dotando-o assim de uma fundamentação filosófica responsável pela edificação de uma obra única face ao panorama pictórico europeu? Assim o cremos.

Pedro Flor destaca precisamente o forte individualismo do olhar de cada uma das personagens, integrando os painéis num singular patamar de retrato psicológico e nomeando Nuno Gonçalves como um dos grandes nomes da arte do retrato europeu do século XV (figs. 06, 07, 08) (Flor, 2010: 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, 2007: 161-162). Com efeito, se tivermos em conta a tipologia habitual do retrato da época, constatamos que o fundo escuro constituía ainda nessa década, o gosto dominante tanto na Flandres como em Itália¹¹. Efectivamente, e não obstante o papel cen-

10. Nicolau de Cusa refere-se ao Cónego Português como *Ferdinandus Matim portugaliensi natione* (D’Arienzo 2006, 75).

11. Tome-se a título de exemplo a dupla efígie de Tommaso e Maria Portinari que Hans Memling pintou no ano de 1470, assim como, os retratos produzidos na mesma década por Antonello da Messina ou Giovanni Bellini. No seu conjunto permitem constatar que o fundo escuro segundo a tradição Eyckiana, constituiu ao longo dessa década o gosto dominante tanto na Flandres como em Itália.



Fig. 05 Gonçalves, Nuno. (c. 1450 - 1490). *Painel dos Frades*. (Detalhe). Imagem manipulada por João Rosa Guerra. In *Catálogo Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves*. 2019.

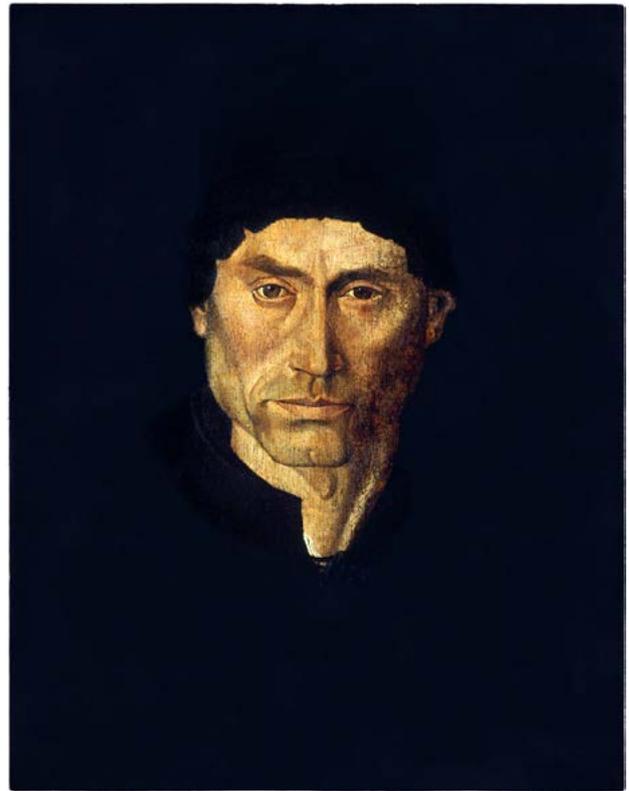


Fig. 06 Gonçalves, Nuno. (c. 1450-1490). *Painel dos Pescadores*. (Detalhe). Imagem manipulada por João Rosa Guerra. In *Catálogo Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves*. 2019.



Fig. 07 Gonçalves, Nuno. (c. 1450-1490). *Painel dos Pescadores*. (Detalhe). Imagem manipulada por João Rosa Guerra. In *Catálogo Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves*. 2019.

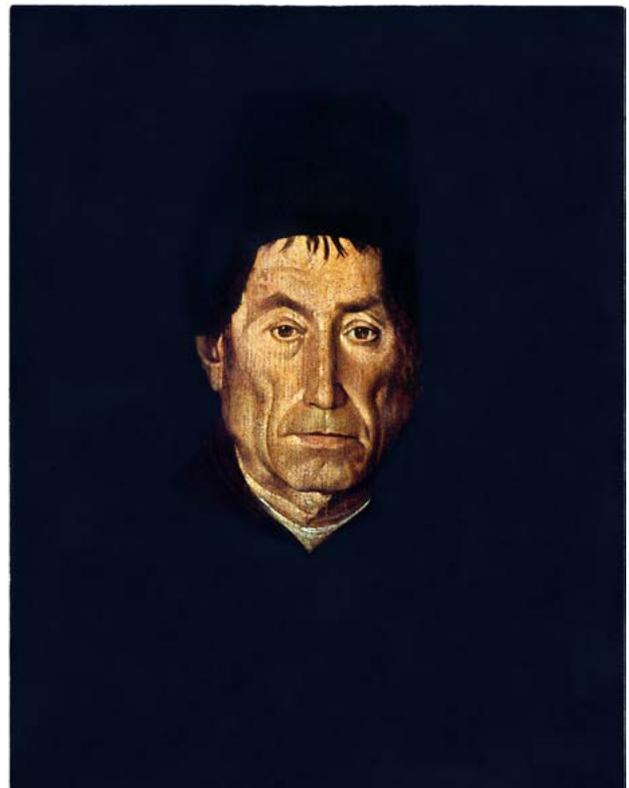


Fig. 08 Gonçalves, Nuno. (c. 1450-1490). *Painel do Infante*. (Detalhe). Imagem manipulada por João Rosa Guerra. In *Catálogo Milagre – Elogio aos Painéis de Nuno Gonçalves*. 2019.

tral que o realismo textural representará no sortilégio visual da pintura flamenga, nada será equiparável ao estatuto revolucionário que o retrato – fiel, mimético e inteiramente desenvolvido na oficina de Jan van Eyck – viria a alcançar. Para Belting, esta nova tipologia pictórica que a Flandres irá desenvolver a partir da terceira década do *Quattrocento*, deverá ser entendida não apenas no âmbito filosófico que propomos, mas também no contexto de um conflito social que oporá a nobreza às novas e emergentes realidades sociais. No cerne dessa revolução, está, de facto, a origem da pintura moderna, manifestando-se enquanto produto estético completamente inovador, i.e., a representação veraz e mimética do indivíduo enquanto conferente de memória e de estatuto social. Com efeito, e não obstante o facto 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 (Belting, 2014: 29, Smith, 2004: 47). Tomando esta perspectiva como modelo, constatamos que de facto os painéis se inscrevem integralmente nessa categoria de ruptura e nivelamento social, fazendo figurar lado a lado, tanto *personas* religiosas como figuras áulicas, artífices e homens comuns (figs. 05, 06, 07, 08).

Existe ainda uma outra tipologia pictórica flamenga coetânea dos painéis, capaz de integrar a oficina de Nuno Gonçalves num âmbito mais vasto e singular. De facto, se observarmos o *Cristo na Coluna* que Memling pintou entre 1485 e 1490 (fig. 09), observamos a mesma configuração espacial dos painéis que Dalila Rodrigues caracteriza enquanto “[...] um espaço de figuração simplificado a um pavimento e a um fundo escuro, sem qualquer registo” (Rodrigues, 2007: 162). A própria projecção perspectica representada pelo pavimento, remetendo o observador para um plano elevado simétrico ao omnividente olhar de Cristo, parece convocar uma formulação genérica comum à pintura religiosa

setentrional fundamentada sob a doutrina da *Viva Imago*. Cremos que 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 integrado sob a premissa imaginal e idiossincrática da pintura religiosa. É certo que a sobreposição destas duas tipologias se encontrava perfeitamente estabelecida através do retrato integrado dos doadores 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: 35). Não obstante esta realidade prévia, é um facto que o políptico Vicentino constitui uma «novidade» inteiramente singular. Mediante as soluções compositivas que Gonçalves implementa, a obra 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, através da introdução desta nova tipologia num espaço unificado que o pavimento perspectivado constitui. Ademais, a impressiva simultaneidade de olhares que perscrutam incessantemente o observador, parecem invocar a todo o momento as premissas conceptuais tanto em torno da *Visio absoluta* como da *Viva Imago* que Nicolau de Cusa havia formulado na década de cinquenta. A curiosa simultaneidade entre Fernando Martins e Nuno Gonçalves no momento conceptual do notável políptico, tal como, a presença de inúmeros indícios compatíveis com a doutrina imagética Cusiana, traduzem-se assim numa extraordinária novidade.

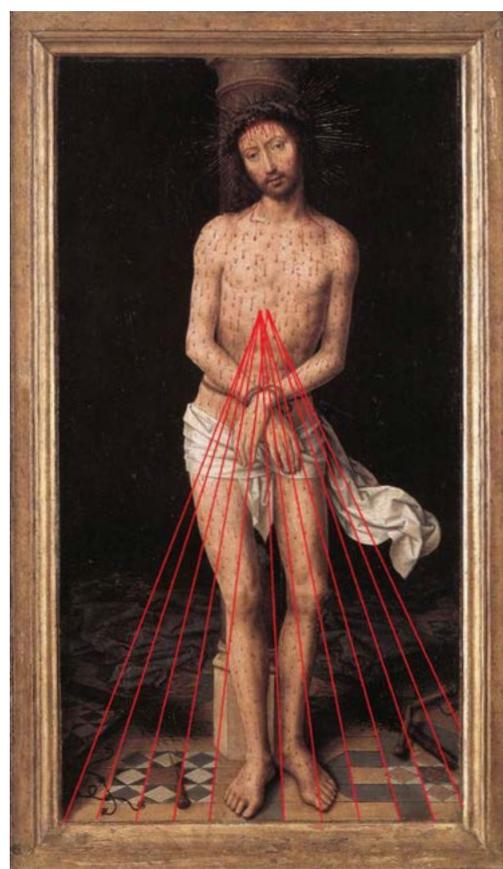


Fig. 09 Memling, Hans. (c. 1485-1490). *Cristo na Coluna*. (Projeção de ortogonais do autor) [Imagem online]. Óleo sobre madeira. 58.8 x 34.3 cm. Col·lecció Mateu, Barcelona.

Consultada em Maio, 24, 2018 em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling_Christ_at_the_Column.jpg#/media/File:Memling_Christ_at_the_Column.jpg

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista – *On painting*. London: Penguin Classics, 2004.
- ANDRÉ, João Maria – *Sentido, simbolismo e interpretação no discurso filosófico de Nicolau de Cusa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- BARGHAHN, Barbara Von – *Jan Van Eyck and Portugal's "Illustrious Generation"*. Londres: Pindar Press, 2013.
- BELTING, Hans – *Miroir du Monde – L'Invention du tableau dans les Pays-Bas*. Paris: Hazan, 2014.
- BREDOW, Gerda Von – *Das Vermächtnis des Nikolaus von Kues – Der Brief an Nikolaus Albergati nebst der Predigt in Montoliveto (1463)*. Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag, 1955.
- BURCKHARDT, Jacob – *O renascimento italiano*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- CASSIRER, Ernst – *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CONTY, Arianne – “Absolute art: Nicolas of Cusa's De Visione Dei.” *Religion and the Arts*, 2012: 461-487.
- COSTA, António Domingues de Sousa – *Cristóvão Colombo e o cônego de Lisboa Fernando Martins de Reriz, destinatário da carta de Paulo Toscanelli sobre os descobrimentos marítimos*. Roma: Pontificum Athenaeum Antonianum, 1990.
- CUOZZO, Gianluca – *Mystice Videre: esperienza religiosa e pensiero speculativo in Cusano*. Milano: Mimesis Edizioni, 2012.
- _____ – *Raffigurare L'invisibile: Cusano e l'arte del tempo*. Milano: Mimesis Edizioni, 2012.
- _____ – *Representar o invisível Nicolau de Cusa e a arte do tempo*. 1ª Edição Electrónica. Traduzido por Íris Fátima da Silva Uribe e Luis Uribe Miranda. São Paulo: Fontenele Publicações, 2018.
- CUSA, Nicolau de – *A douta ignorância*. Traduzido por João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- _____ – *A bisão de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- _____ – *De Deo abscondito*. Editado por Eusébio Colomer. Braga: Faculdade de Filosofia, 1964.
- D'ARIENZO, Luisa – “Fernando Martins, canonico di Lisbona, e la famiglia di Amerigo Vespucci.” Em *Mundus novus Amerigo Vespucci e la sua Eredità*, de Ilaria Luzzana Caraci e Annalisa D'Ascenzo, 75-94. Roma: Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici, 2006.
- ESTRADA, Paula Pico – “Weight and proportion in Nicholas of Cusa's Idiota. De Staticis.” *Nicolaus Cusanus: ein bewundernswürdiger historischer Brennpunkt*, 2008: 135 – 146.
- FLOR, Pedro – *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HORTON, Scott – “Cusanus and Van Eyck: the eye behind the mirror.” *Harper's Magazine*, Janeiro 2009.
- KUZMINA, Evgenia – “El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista.” *Pensamento y Cultura*, Junho de 2010: 37-52.
- LONG, Pamela O – *Artisan/Practioniers and the rise of the new sciences*. Corvallis: Oregon State University Press, 2011.
- MANCINI, Girolamo – *Vita di Leon Battista Alberti*. Florença: Sansoni, 1882.
- MANDER, Karel Van – *Le livre des pentres I*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- MEDEIROS, Vasco – “De Jan Van Eyck a Poggio Bracciolini – Portugal e o Renascimento Internacional (1428-1448).” *Artis*, 2017: 86-93.
- _____ – “The portrait and the viva imago doctrine: between realism and Anthropography.” *On Portraiture*, 2022: 586 – 600.
- MOORE, Michael Edward – *Nicholas of Cusa and the Kairos of Modernity: Cassirer, Gadamer, Blumenberg*. Brooklin, NY: Punctum Books, 2013.
- MOULONGUET, Antoine, e Pierre Bouche – *Maître Eckhart peint par Van Eyck*. Paris: Éditions du Regard, 2001.
- RODRIGUES, Dalila – *O episódio de Nuno Gonçalves ou da «Oficina de Lisboa»*. Vol. 3, em *História da Arte Portuguesa*, de Paulo Pereira, 159-191. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2007.
- _____ – “Da formação artística de Nuno Gonçalves.” Em *Primitivos Portugueses 1450-1550 – O século de Nuno Gonçalves*, de AA.VV, 116-117. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga – Athena, 2010.
- SERRÃO, Vitor – *História da arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- SMITH, Pamela H – *The body of the artisan*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- WATANABE, Morimichi. *Nicholas of Cusa – A sompanion to his life and his times*. Editado por Gerald Christianson e Thomas M. Izbicki. UK: Ashgate Publishing, 2011.
- WILLIAMS, Kim, Lionel March, e Stephen R. Wassell – *The mathematical works of Leon Battista Alberti*. New York: Springer Science & Business Media, 2010.