



## DA IMAGO AO RETRATO MODERNO: O DEBATE SOBRE OS USOS FUNÇÕES DA IMAGEM NO MEDIEVO E A DEFINIÇÃO DO GÊNERO RETRATÍSTICO MODERNO

Rivadávia Padilha Vieira Júnior<sup>1</sup>

### Resumo

A atual “civilização da imagem” tem uma relação muito mais profunda e complexa com o mundo imagético. Envolvidos ao longo de milênios, o social e a arte não podem ser isolados, de forma alguma, na tentativa de sua compreensão. Neste artigo se expõe algumas das idéias referentes ao efervescente debate historiográfico que, principalmente a partir do último terço do século XX, procuram entender o sentido da imagem ao longo da Idade Média, a relação desta com o homem e, conseqüentemente, seus usos e funções. Ao refletir sobre o estatuto da imagem no medievo nos auxiliará a compreender as permanências e rupturas que se deram ao longo da transição para a modernidade, durante a Renascença, que, conseqüentemente, influenciaram no surgimento do *retrato moderno*, esclarecendo, assim, alguns dos significados deste gênero.

**Palavras-chave:** História & Imagem. Imago. Retrato Moderno.

### *A idade do culto à imagem?*

Desde os primeiros versículos da Bíblia, quando o homem é apresentado pela primeira vez, este é chamado de imagem. Sua criação é narrada através do *Gênesis* 1,26 quando Deus declara: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. Segundo J.-C. Schmitt (2007. pp. 13-14) o *ad* da fórmula bíblica indica que para o homem sua história é um projeto que visa à restituição plena da “semelhança” perdida, que subsiste apenas na condição de um traço (*vestigium*). Entre as principais características que diferenciam o pensamento moderno do medieval está a consciência de pertencimento histórico do homem. No medievo, o homem não julgava pertencer a outra época diferente da Antiguidade clássica, de acordo com o pensamento da filosofia da escolástica. Seu tempo histórico estava diretamente vinculado a crença cristã do retorno de Cristo e da recuperação do paraíso. Ao longo do medievo foi fixada no imaginário da cristandade e inscrita no drama da história da humanidade esta relação entre o cristianismo – imagem – homem. O homem se encontraria em uma “região de dissemelhança” após a *Queda*, ou seja, a expulsão do paraíso. Essa região é o lugar onde se daria a produção de todas as obras humanas,

---

<sup>1</sup> Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Artigo adaptado do trabalho de conclusão de curso “Entre *Princeps Hispaniarum* e *Caesar*: Felipe de Habsburgo, o Príncipe ideal, no retrato de Tiziano Vecellio (c. 1550)”, apresentado como requisito para a obtenção do título de Bacharel em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS. Contato: rivajr@gmail.com.

inclusive a criação das imagens, cuja função estaria em dar significado ao drama escatológico, ao marcar suas etapas desde o exílio do jardim do Éden até o dia do juízo final (SCHMITT, J.-C. 2006. p. 593).

Para o medievalista Jean-Claude Schmitt, as imagens no contexto do medievo exerceriam a função de mediadoras entre os homens e o divino, pertencendo mais à ordem do visual e do indício que à ordem da representação: “A imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível” (SCHMITT, J.-C. 2007, p. 16). A imagem está relacionada também em um contexto intrínseco com a forma textual, na maior parte dos casos, o texto bíblico. E diferentemente da estrutura textual ou da fala, a imagem é apresentada de forma simultânea ao seu observador, revelando todas as suas partes ao mesmo tempo para o olhar. Como destaca Schmitt (1997. p. 21-22), a constituição espacial da imagem não se faz de forma neutra, ela determina formas hierárquicas a partir dos valores de sua época, ou seja, ao observá-las e analisá-las devemos estar cientes dos motivos iconográficos e as relações que constituem sua estrutura e caracterizam as formas figurativas de determinada cultura em sua época.

O pintor e ou escultor deste período não teriam a pretensão de imitar as formas reais que os cercavam. Desta forma a imagem não se encontraria submetida à idéia da *mimesis*, tal qual ocorreu nos Antigos. As formas figurativas e as cores seriam, antes de tudo, concebidas como indícios de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar (SCHMITT, J.-C. 2007. p. 14). Nesse aspecto, elas relevavam plenamente a teoria agostiniana da *imaginatio*, como nos apresenta Schmitt:

Em seu comentário em 12 livros do *Gênesis*, Santo Agostinho deteve-se longamente na distinção entre três espécies de visões. Enquanto a *visio corporalis* não era outra senão o sentido d visão, que permite perceber corporalmente objetos corporais, a *visio intellectualis*, inversamente, é pura contemplação da alma racional, estando além de toda imagem. Entre as duas, a *visio spiritualis* atinge as aparências do ser, no sonho ou pela experiência visionária. Ela preenche a ausência, ultrapassa as barreiras da morte, desvela os últimos fins, antecipa o tempo da Promessa. Por elas formam-se as *imagines*, que serão depois conservadas na memória. (*Idem*, p. 16-17)

Deste modo, a imagem medieval pode ser comparada a uma aparição, a uma epifania. Graças a ela os místicos teriam estabelecido uma relação privilegiada com as personagens sacras, com as quais procuram se assemelhar (*Idem*. p. 18).

Segundo o historiador da arte Hans Belting, a imagem na tradição do medievo ocidental estaria desvinculada de uma concepção consciente de arte, que só viria a ocorrer a partir da terceira década do século XV, mais especificamente na região de Flandres e ao norte da Itália com o advento da “invenção do quadro”. Esta *idade da arte* (*Zëitalter der Kunst*) surgida no *Cinquecento*, segundo Belting, contrastaria com o período onde a cristandade medieval foi uma época onde a imagem exercia funções primordialmente

cultuais e ritualísticas, onde sua concepção e prática não estavam vinculadas essencialmente a um valor estético.<sup>2</sup> Schmitt concorda em parte com o pensamento de Belting, por acreditar que este tem boas razões para caracterizar, senão a totalidade, ao menos uma grande parte das imagens medievais por sua função cultural. No entanto, para Schmitt, esta característica que distingue a imagem na Idade Média da pintura da Época Moderna deve ser atenuada, pois nem todas as imagens medievais eram objeto de culto, fazendo-se necessário também distinguir uma variada gama de formas cultuais diferentes (*Idem*. p. 43). Desta forma, ao analisar a imagem medieval deve-se ter em consideração não apenas a sua forma, mas também o lugar a qual está destinada ou sua possível mobilidade, levando-se em conta também a perspectiva de olhares entre as figuras apresentadas com a do observador (SCHMITT, J.-C. 1997, p. 32). Jérôme Baschet tem um posicionamento semelhante ao de Schmitt quando afirma que não devemos encerrar a imagem a *uma* dada função como propõe Belting. Encerrar a imagem do medievo como portadora de uma única característica, a de representação ritualística/cultural, exclui outras possibilidades de atuação desta em funções políticas, de intercâmbio, entre outras. A imagem poderia exercer diferentes funções de acordo com o público envolvido (BASCHET, J. 1996. p. 21).

Negar o valor de arte às imagens medievais, como faz Belting, apresentaria muitas dificuldades na opinião de Baschet (*Idem*. p. 10-11) e Schmitt (2007. p.44). Para ambos, a imagem teve sim uma dimensão estética, reconhecida como um elemento necessário ao cumprimento da função imagética. Este senso estético se justificaria no preço e tipo dos materiais e do trabalho utilizados. Essas características realçariam o valor estético da obra que era considerada inseparável de suas funções religiosas e sociais. Desse modo, não seria conveniente opor o *culto à arte*, mas, por outro lado, ver como um assume o outro e se realiza plenamente graças a ele.

Jean Wirth, historiador da arte medieval, também afirma que não podemos entender as obras imagéticas do medievo a partir da noção de arte que concebemos hoje e nem que elas exerciam função unicamente litúrgica e devocional. Para o autor, houve sim na Idade Média uma apreciação do trabalho precioso e bem feito, mas a noção de arte tal como concebemos atualmente não existia na época, nem por isso não haveria uma noção de estética propriamente dita, ou seja, um discurso da apreciação de certos valores formais (WIRTH, J. 1989. p. 11). Imagem na Idade Média possui uma constituição fixa, totalmente diferente da que compreendemos no mundo contemporâneo, ela desconhece a estrutura do espaço segundo as regras da perspectiva ao privilegiar a constituição de sua forma a partir

---

<sup>2</sup> Ver: BELTING, H. *Apud*. SCHMITT, J.-C. L'historien et les images. In : OEXLE, O. G. (Org.). *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*. Wallstein Verlag : Göttingen, 1997. pp. 27-28.; *Apud*. SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. pp. 42-43. *Apud*. SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. p. 592.

de um “folhado” de figuras sobrepostas em uma “superfície de inscrição” (SCHMITT, J.-C. 2006. p. 594).

A polêmica referente ao estatuto conceitual do termo imagem é uma das razões que justificam, tanto para Schmitt quanto para Wirth, o uso do conceito de *imago* para compreensão da função da imagem na Idade Média, explicando a singular fecundidade de seu sentido. Os três domínios da *imago* medieval seriam: em primeiro lugar, o das imagens materiais (*imagines*); segundo, o do imaginário (*imaginatio*), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas, da meditação e da memória, dos sonhos e visões, tão importantes na experiência religiosa do cristianismo e que são muitas vezes desenvolvidas em íntima relação com as imagens materiais que serviam à devoção dos clérigos e dos fiéis; e, finalmente, o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo *imago patris*.<sup>3</sup>

À exceção de Belting, para os outros historiadores a imagem na Idade Média exercia um leque muito maior de usos e funções. Na maioria das vezes trata-se de um objeto dando lugar a usos, manipulações e ritos. Por esta razão que Baschet (1996. p. 11) propõe uma maior complexificação da abordagem imagética associando a ela outros vocábulos que precisem sua relação quanto às suas formas, contextos e usos, definindo-as como “imagem-objeto”. Desta forma a atenção é atraída para suas características materiais concretas – como os tipos de pigmentos utilizados, por exemplo – e sobre os modos de manipulação ritual de diferentes tipos de imagens, sejam elas fixas ou móveis.

Ao concebermos a definição imagem-objeto damos ênfase na materialidade da obra e no poder que ela constitui. Esse poder que a ela adere pode ser melhor preciso a partir do valor econômico e simbólico dos materiais utilizados, das propriedades estéticas empregadas, da fama do artista, da antiguidade da obra, entre outras. Fazer uso da concepção de imagem-objeto impõe percebermos o seu lugar específico onde ela está inscrita, em qual dispositivo espacial, temporal ou ritual está a sua função. (Idem. pp. 12-13). Schmitt (2006. p. 599) apresenta o exemplo de que na Idade Média algumas imagens eram consideradas como “pessoas”, ou seja, não como a imagem de um determinado santo, mas como o próprio santo, “imagens-corpo” como o historiador propõe chamá-las. Estas não eram vistas como inertes aos fiéis que se dirigiam a elas, pareciam responder através de um sinal com os olhos ou com a cabeça, chorando, sangrando, ou às vezes até falando. No entanto, nem todas estas “imagens-corpo” estariam dotadas de uma aparência de corporeidade, de vida e de poder milagroso.

---

<sup>3</sup> Sobre a conceitualização de *imago* na Idade Média, ver: WIRTH, J. *op. cit.* p. 12.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. pp. 592-593.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. p. 45.; BONNE, J.-C. À la recherche des images médiévales. *Annales ESC*, mars-avril, n°2, 1991. pp.356-357.

A idolatria era uma preocupação constante da teologia cristã. Os clérigos compreendiam a possibilidade e o risco de que pessoas simples pudessem facilmente confundir “*imagens-corpo*” da divindade ou de uma determinada santidade com a divindade ou a santidade em si e adorá-las (BAXANDALL, M. 1991. p. 50). As imagens não deveriam ser adoradas como os ídolos pagãos, mas também não deveriam ser destruídas.

Para a compreensão da função da imagem na cristandade medieval é comum fazer uso do conhecido caso de defesa e cautela com relação a elas a partir da carta do papa São Gregório Magno, do ano 600, dirigida ao bispo Serenus de Marselha. O clérigo, por temor a idolatria, havia ordenado a destruição de pinturas em sua diocese. O pontífice, em reprovação a atitude iconoclasta, em sua carta expressou o poder e utilidade exercida pelas imagens pelo fato delas poderem comunicar melhor do que palavras, de acordo com o seu espectador, mas também os limites dentro dos quais convinha vigiar sua utilização:

*O que os escritos proporcionam a quem os lê, a pintura fornece aos analfabetos que a contemplam porque assim esses ignorantes vêem o que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem ler, de modo que funcionam como um livro, sobretudo entre os pagãos.*

São Gregório Magno. Epistolae. Epistola ad Serenus, XI. 13 (*Patrologia Latina* LXXVII, col. 1128-1130)

Na carta, o pontífice descreve que além da função de instruir os iletrados, outras funções das imagens são: que aprender não é apenas descobrir, mas também recordar, de forma que a imagem tem o papel de alimentar o pensamento das coisas santas; a imagem pode comover o espírito, suscitar um sentimento de comunicação entre o objeto e o observador.<sup>4</sup> Este aspecto afetivo e análogo presente na carta do papa será desenvolvido na teologia da imagem entre os séculos XII e XV.

O clérigo Giovanni de Gênova, no século XIII, sintetizou a tripla função da imagem no dicionário *Catholicon* (1286), que continuou sendo utilizado durante o *Quattrocento*. Em meados do século XV, o bispo Guilherme Durand de Mende em sua obra *Rationale divinatorum officiorum* (1478) destaca que em seu tempo dá-se mais valor às imagens do que aos textos, justamente em razão de sua eficácia pedagógica. Em um contexto social de analfabetos, onde apenas os clérigos sabiam ler e escrever, eram as imagens religiosas que transmitiam e repetiam para seus observadores as lições da teologia cristã. A partir desta ortodoxia tornou-se freqüente a concepção de que a imagem seria a “Bíblia dos iletrados”.<sup>5</sup>

Para aqueles que encomendavam imagens para adornar ambientes religiosos, elas possuíam uma intenção além da instrução de iletrados. Era, primeiramente, um meio de cumprir um contrato feito com Deus. Empenhavam-se consideráveis somas de dinheiro necessárias para a escolha dos materiais mais preciosos e do pagamento de salário dos

<sup>4</sup> Ver : BASCHET, J. *op. cit.* pp. 7-8.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. pp. 599-600.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. pp. 60-61.

<sup>5</sup> Ver: BAXANDALL, M. *op. cit.* 1991. p. 49.; BASCHET, J. *op. cit.* p. 8.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. p. 599.

pintores, escultores, mestres vidreiros e ourives. Ordenar a realização de uma ou mais imagens era uma obra piedosa, um meio de adquirir méritos junto ao *Juiz Supremo* e aos santos intercessores, de redimir um pecado ou simplesmente de se penitenciar por ter gostado em demasia dos bens deste mundo, dos quais uma parte era assim convertida para a salvação de sua alma. Para isto era preciso que a obra fosse bela, ou seja, rica e de valor alto, coerente com sua finalidade religiosa, digna de Deus, a quem ela se destinava, instalada num local adequado. Porém, nem todas as obras eram destinadas a serem vistas (SCHMITT, J.-C. 2006. p. 600.; BONNE, J.-C. 1991. pp. 368-369).

Falar da função das imagens supõe naturalmente uma distinção conforme as épocas, os lugares, os tipos de objetos. É preciso, sobretudo, evitar a pretensão de identificar de maneira unívoca a função de uma imagem. As características que as definiram não devem estar dissociadas da diversidade de suas formas, suportes, materiais e dimensões, assim como a destinação dada a elas. A imagem era inseparável de seus usos, de forma alguma era uma composição neutra. Essa interatividade entre ela e quem a vê – ou que, mais exatamente, é visto por ela – não é inteiramente nova entre os séculos XIII e XV, mesmo que não tenha sido jamais tão intensa quanto nos meios devotos e místicos desta época.

Durante todo o período medieval, as imagens foram profundamente marcadas pelo cristianismo em seus temas iconográficos, amplamente inspirados a partir das Escrituras Sagradas ou das vidas de santos em seus variados suportes e utilizações, em suas funções diversas. Mesmo tendo esta dependência em relação à Igreja, há imagens também de tema e inspiração profana, como a tapeçaria e a heráldica, que tiveram um grande desenvolvimento neste período (SCHMITT, J.-C. 2006. p. 603).

Como destaca Schmitt (2007. pp. 54-89), as imagens religiosas não se viram atreladas, no Ocidente, nem a uma teologia do ícone, nem ao poder que um imperador sacralizado poderia exercer – seja para destruí-los, seja para adorá-los – como no Oriente era realizado sobre os ícones. Nesta época se afirmou certa autonomia das imagens profanas – dos afrescos dos palácios comunais italianos aos retratos dos príncipes e dos mercadores do século XV –, que foi o crisol da emancipação da arte e do artista da Época Moderna. Os clérigos latinos não desenvolveram uma teologia da imagem comparável em dimensão e em sutileza à teologia grega do ícone. Desta maneira, a diversidade, a criatividade e a inventividade da iconografia ocidental, apesar do peso das tradições religiosas, não esteve subjugada ao formalismo como a imagem ortodoxa.

A partir do início do século XV, começa a se impor, em primeiro lugar na Itália e em Flandres e depois, pouco a pouco, nas demais regiões da cristandade, a perspectiva linear como princípio estruturante do espaço homogêneo do quadro. De acordo com Schmitt (*Idem*. p. 15), a perspectiva não fazia falta na Idade Média, que teria sua concepção no

estático, no fixo, mas sabia à sua maneira organizar os espaços da *imago*. Da mesma forma, na imagem medieval, não eram ignoradas problemáticas ligadas à representação do tempo, movimento histórico ou representação narrativa (SCHMITT, J.-C. 2006. p. 594).

A reflexão mais importante que Schmitt apresenta para nós a cerca da imagem no Ocidente medieval é de nos revelar que ela não pode ser vista como representação, não está no lugar de algo ausente. Sua função é indiciária, ela personifica sob as aparências do antropomorfo e do familiar o invisível no visível. Como indício de uma transcendência, a imagem medieval reitera o mistério da encarnação. Ela é então um canal de comunicação entre dois mundos, o terreno e o metafísico: “a imagem medieval pertence mais à ordem do visual, do indício, e mesmo da coisa, do que à ordem da representação” (*Idem*. p. 598).

### **O retrato moderno**

Pelo fato de na Idade Média os artistas não apresentarem a intenção de representar a imagem de uma maneira fidedigna ao observado pela visão, algumas tipologias de pintura não eram concebidas tal qual o significado que compreendemos atualmente. Por isto é necessário que resgatemos a origem do conceito da tipologia artística do *retrato moderno*. Como ressalta Ernst Gombrich: “(...) na Idade Média não havia retratos tal como os entendemos hoje” (GOMBRICH, E. H. 2006. p. 196). No entanto, Enrico Castelnuovo (2006. p. 17) faz a ressalva de que seria precipitada a afirmação de que durante a Alta Idade Média não foi conhecido o gênero de retrato: “o retrato existe, mas é retrato ‘típico’, não ‘autêntico’, existe para certas categorias [como retratos papais e de imperadores] e para certos tipos de situação social, pinturas de celebração e comemorativas, monumentos funerários, imagens de clientes ou destinatários de uma obra” (*Idem*. p. 18).

O termo retrato, assim como o significado do processo de retratar, ainda gera discussão entre os estudiosos da área. Como apresenta Lorne Campbell, em latim, as palavras para retrato (*imago*, *effigies* e *simulacrum*) poderiam ter vários outros significados, da mesma forma que a palavra imagem foi, e continua a ser, um termo amplo em seu significado. O autor esclarece que os italianos durante os séculos XV e XVI fizeram uso da expressão *ritratto* e do verbo *ritrarre* no sentido de “processar” ou “reproduzir”, embora também tenham feito uso da palavra para obras artísticas que atualmente não seriam classificadas como retrato (CAMPBELL, L. 1990. p. 1).

Segundo Gombrich (2006. p. 196), no medievo os artistas realizavam comumente a pintura do que concebiam como retratos a partir de modelos convencionais, de manuais artísticos de tipos femininos e masculinos, em alguns casos dando-lhes insígnias e autorgando uma determinada especificidade do retratado, como coroa e cetro para um monarca e mitra e báculo para um bispo. Era habitual recorrer ao uso da escrita para

nomear o personagem do retrato, identificando-o. No entanto isso não significa que os pintores da época não tivessem conhecimento sobre as formas e o corpo humano, apenas não era comum a ideia de realizar a obra diante de seu modelo. Os artistas, pelo menos até o século XIII, seguiam os padrões reproduzidos em seus livros e manuais até começarem a esporadicamente abandonar tais formulações.

No século XIII, um florentino veio romper com o modelo de arte estática e conservadora praticada até então ao traduzir para a pintura as figuras realistas da escultura gótica. Tal inovação deveu-se as obras de Giotto di Bondone (c.1267-1337). As famosas obras de Giotto, produzidas em murais ou afrescos, “assim chamados porque tinham que ser pintados na parede enquanto o emboço ainda estava *fresco*, isto é, úmido” (*Idem*. p. 201), introduziram uma ilusão realista através da profundidade ao aperfeiçoar o uso de sombras em pinturas realizadas em superfície plana, além de outras inovações na cultura pictórica da época. Na Itália do *Trecento*, a ideia de pintura de Giotto produziu uma mudança nos padrões artísticos utilizados até então. A antiga maneira bizantina praticada na pintura foi qualificada como rígida e obsoleta. De acordo com Castelnuovo (2006. p. 21), Giotto inovou ao transformar o esquema tradicional aplicado aos elementos representativos de personagens, estruturas arquitetônicas e animais, por exemplo. Para o autor, esta mudança racionalizou a representação, apresentando os elementos pictóricos “num espaço mensurável, objetivamente interpretável, não tratado conforme princípios hierárquicos nem sujeito a variações segundo o acontecimento representado ou a importância e a função dos personagens” (*Idem*, p. 21-22). Contudo, as transformações artísticas pictóricas italianas não se isolaram da produção do resto da Europa. Como veremos, a influência do pintor florentino expandiu-se para as regiões ao norte dos Alpes, da mesma forma que ideais de pintores do norte da Europa vieram a influenciar na Península Itálica.

Em Siena, grande rival de Florença, não houve uma ruptura tão iminente com a tradição bizantina como a produzida por Giotto. Duccio di Buoninsegna (c. 1255- c.1318), grande mestre da Escola Sienense, da mesma geração de Giotto, logrou ter êxito ao dar novas características às concepções bizantinas ao invés de rejeitá-las, tendo grande influência sobre a obra de seu discípulo Simone Martini (c.1285-1344).

Giotto foi contemporâneo e amigo do maior poeta florentino de sua época, Dante Alighieri (c.1265-1321). O pintor inclusive é mencionado na obra *Divina Comédia* (1321) do poeta como aquele que superou seu mestre Cenni di Pepo (Giovanni) Cimabue (c. 1240- c.1302), também conhecido como Bencivieni Di Pepo ou, em italiano moderno, Benvenuto Di Giuseppe:

Credette Cimabue nella pittura  
tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,  
si che la fama di colui è scura



Dante Alighieri, *Purgatorio* XI, 94-96.

De forma semelhante, Simone Martini foi grande amigo do maior poeta e humanista de seu tempo, Francesco Petrarca (c.1304-1374). Em uma referência semelhante à realizada por Dante a Giotto, Petrarca, entre os numerosos sonetos de amor que dedica a sua amada Laura, cita seu amigo pintor Simone Martini, que, por volta de 1335, teria retratado Laura em uma de suas obras, a qual o poeta dedicou um soneto:

*“Cuando a Simon la inspiración le vino  
que en mi nombre el pincel le puso en mano,  
si a la obra gentil le hubiese dado  
con la figura voz e inteligencia*

*del pecho me quitara los suspiros,  
que vil es para mi lo que otros aman,  
puesto que humilde al parecer se muestra  
prometiéndome paz en el aspecto.*

*Mas cuando voy a razonar con ella,  
Muy benigna parece que me escucha,  
si responder supiese a mis palabras*

*¡Pigmalión, cuánto alabarte debes  
de aquella estatua tuya, si mil veces  
tuviste, lo que yo una vez querría!”*

Petrarca, Soneto LVII, *Cancionero*

O poeta enuncia as características do que seria uma nova concepção de retrato, como a imagem que evocaria a ausência, a partir da semelhança e aparência da retratada, despertando emoções, além da sua portabilidade, com a possibilidade da obra ser transportada.

Desta forma, rompe-se com a concepção de retrato existente ao longo da Idade Média, como havíamos tratado, onde os artistas buscavam a representação através de modelos convencionais e, às vezes, fazendo uso do nome da pessoa representada para sua identificação. O surgimento do *retrato moderno* é então convencionalmente concebido a partir desta criação de Simone Martini de Laura para Petrarca (MARTINDALE, A. 1988. pp. 8-9). Contudo, infelizmente o retrato de Laura perdeu-se, restando-nos apenas àquela descrição feita por Petrarca em seu soneto.

Ao norte do Alpes, nos quadros dos pintores flamencos Rogier Van der Weyden (1400-1464), Dirk Bouts (c.1415-1475) e, em especial dos irmãos Huber (1366-1426) e Jan

(1390-1441) Van Eyck podemos testemunhar a preocupação que os artistas da época sustentavam com relação à fidelidade realista e com a aparência das coisas reais. Jan Van Eyck aperfeiçoou a técnica pictórica fazendo uso da tinta a óleo, pois não estaria satisfeito com a técnica de cores têmpera utilizada até então. A mesma não lhe permitia realizar mudanças suaves de tonalidade cromática.

Com relação à autoria da criação da tinta a óleo, a descoberta ainda é tema de discussão. As cores utilizadas pelos pintores até aquela época não eram preparadas pelos próprios artistas. Após pulverizar e triturar a matéria prima para o pigmento era adicionado algum tipo de líquido (o mais comum era a clara de ovo) transformando o pó em uma pasta, esta técnica é conhecida como têmpera. Em Flandres, o líquido utilizado foi o óleo, permitindo uma transição mais suave de tonalidades cromáticas, além de ser possível trabalhar com mais calma e precisão, o que a técnica com tinta têmpera não permitia por secar mais depressa. Gombrich (2006. pp.239-240) compara o advento da tinta a óleo na pintura como tão importante e inovador quanto o uso da perspectiva.

Com Jan Van Eyck, o gênero do retrato conhece um auge espetacular no mundo flamenco, caracterizada pela ausência de referências à Antiguidade clássica e a falta de uma formulação de base teórica ou científica, como estava sendo formulado na Itália, que pudesse ser aplicada à arte, concentrando-se na resposta artística realista do mundo visual.

Na Florença de meados do século XV, Domenico Ghirlandaio (1449-1494) e Sandro Botticelli (1445-1510) aplicam um novo elemento às características do *retrato moderno*, o simbolismo. Os pintores reforçaram simbolicamente em suas obras uma segurança e um esplendor que já não correspondiam à realidade florentina, tornando-se os artistas prediletos das classes dominantes, que não cessavam de encomendar-lhes retratos de seus próceres. Em paralelo, por toda a península começa a se desenvolver outros núcleos retratísticos. Nas cidades de Arezzo e Urbino, Piero della Francesca (c.1416-1492) aplica ao *retrato moderno*, um maior domínio sobre a perspectiva, novas formas dimensionais e o jogo entre luz e sombra (*chiaroscuro*) para alcançar a perfeição.

No fim do *Quattrocento*, a república de Veneza alcança um meio favorável a produção artística, através de sua produção artesanal, comércio e serviços (BURKE, P. 1995. p. 55). A partir de então, uma nova escola de pintores retratistas se constitui. Entre seus principais nomes estão Vittore Carpaccio (c.1465-c.1526), Antonello de Messina (c.1430-1479), Giorgio Barbarelli da Castelfranco (Giorgione) (c.1477-1510), os irmãos Gentile (1429-1507) e Giovanni Bellini (1430-1516), e Tiziano Vecellio (c.1480-1576). Dadas as condições peculiares da cidade e seus contatos intensos com o Oriente e o Norte da Europa, sua arte foi resultado de inúmeras influências diversas e incorporações de técnicas estrangeiras. A principal dessas técnicas que dará o tom tão peculiar à pintura veneziana foi o uso da tinta a óleo. Graças à maior maleabilidade e versatilidade desse recurso, a força

desta arte veneziana repousaria, sobretudo, nos efeitos cromáticos e luminosos que seus pintores conseguiram produzir.

Como características gerais da arte *quattrocentista*, podemos perceber a superação da técnica do afresco em grandes muros e painéis de madeira para a do quadro realizado em cavalete, um desdobramento da influência do quadro de miniatura praticado em regiões ao norte dos Alpes – que passará a predominar a partir de então. Os quadros em madeira foram substituídos por telas, dando mais versatilidade ao trabalho dos artistas. A maioria dos retratos desta época são retangulares, mas os circulares ou ovais podem ser encontrados até o século XV (CAMPBELL, L. 1990. pp. 64-65). Desta forma, a arte pictórica se libertou definitivamente da dependência da arquitetura e os quadros, mais especificamente os retratos, poderiam ser transportados comodamente por onde e por quem os quisesse. Como um bem móvel, o retrato ampliou seu valor, além de intensificar e facilitar sua comercialização.

Em uma das mais conhecidas citações da teoria humanista da arte italiana, Leon Battista Alberti (1404-1472) sintetiza entre as múltiplas funções que devia satisfazer o retrato no Renascimento sua capacidade para fazer presente o ausente, e como consequência disto, despertar no espectador as mais variadas reações:

Pues la pintura tiene en si una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad, hace presentes los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos, de modo que son reconocidos por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista.

Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1465, Livro II. p. 25.

O *retrato moderno*, de todos os gêneros pictóricos do Renascimento, é o que transmite a sensação de uma mais reiterada e vívida comunicação com o espectador. A literatura e a documentação da época reconhecem várias situações onde os retratos são destinatários do afeto de apaixonados, do ressentimento de um amante abandonado, do consolo de amigo ou do ódio do rival. Por volta do século XV o gênero do *retrato moderno* já era comum nas cortes da Península Ibérica, havendo inclusive testemunhos de monarcas que beijavam os retratos de princesas estrangeiras com as quais haviam firmado acordos matrimoniais, e que se desfaziam destes retratos após estas já estarem em sua companhia.<sup>6</sup>

Dentre os fatores que contribuíram com o surgimento do *retrato moderno* na Península Itálica três se destacam. Primeiramente a tradição medieval, representada pelas séries dinásticas, as imagens devocionais e o naturalismo da arte gótica. Em segundo lugar o redescobrimento da Antiguidade, ilustrada por esculturas e moedas romanas – que tem sua importância complementar e análoga ao retrato pintado, sendo responsável pelo prestígio do retrato de perfil realizado no *Quattrocento*. Por fim, o Humanismo, ao final do

---

<sup>6</sup> Cf. *Arte en Valencia 1472-1522*. Valencia: Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996. pp. 375-380.

século XIV e começo do XV, fez despertar a consciência de indivíduo no homem renascentista, propiciando a personalização de traços particulares nos rostos dos retratados. Ao longo do século XV criam-se diferentes categorias padrão para o gênero retratístico na pintura. Além do retrato de perfil, há o de três quartos, o de corpo inteiro secular ou religioso, entre outros. Soma-se a estas novas tipologias, uma série de atributos e simbolismos que permitem identificar e colocar em evidência qualidades e virtudes dos retratados.

Campbell (1990. pp. 9-39) observa que dentro do debate de tema retratístico, termos como *idealização*, *caracterização* e *individualização* são frequentemente usados para definir a representação dos retratados. Individualização é o processo pelo qual o artista salienta os aspectos particulares de seu retratado, que o distinguem do resto da humanidade, principalmente dando ênfase ao rosto. A caracterização é feita a partir daqueles elementos que podem ressaltar alguma dignidade própria do retratado ou seu status diferenciado. Por fim, a idealização se dá quando o artista incorpora no retratado concepções de beleza, honra ou glória de uma sociedade de determinada época, este elemento pode ser observado quando é possível compararmos duas obras de artistas distintos sobre o mesmo retratado.

Entre as diferentes tipologias e conceitos utilizados nos dois grandes centros do *retrato moderno* – Itália e Flandres – o modelo flamenco constituiu uma progressiva influência sobre a Europa meridional. Durante o século XV, o retrato flamenco superou em prestígio o italiano, o que explica sua precoce presença em coleções italianas ou o fato de governantes italianos, espanhóis entre outros enviaram seus pintores para formar-se em Flandres (DACOS, N. 2004. p. 12). Esta mudança de tendência ocorre no início do século XVI, como resultado da complexidade compositiva e conceitual alcançada pelo retrato italiano, capaz de aprofundar-se em terrenos anteriormente depreciados, como a representação de estados anímicos, e de desenvolver sofisticadas estratégias visuais para acrescentar a interação entre o retrato e o espectador.

Desde o final do século XIV tornou-se uma prática habitual entre as cortes européias a troca de retratos de nobres e monarcas com fins matrimoniais entre as casas reinantes (WARNKE, M. 1993. p. 220). Contudo, nem todos os pintores estavam capacitados a praticar a arte retratística. Como destaca Campbell (1990. pp. 149-150) a intensificação das relações diplomáticas ao longo do século XV despertou a necessidade das cortes européias em contarem com pintores retratistas capazes. Em regiões além dos territórios alemão, italiano e flamenco a carência de retratistas foi algo que demandava urgência, e angustiante em territórios como a França, Inglaterra ou Espanha, que precisavam importá-los de forma recorrente durante os séculos XV e XVI, principalmente de Flandres (Museo Nacional del Prado. 2008. p. 5).

O mundo áulico do século XVI foi o *locus* de uma tipologia cada vez mais definida de retrato, que viria culminar no chamado *retrato de estado*.<sup>7</sup> O peculiar uso e disposição deste gênero compreendeu uma determinada forma que atendia a necessidade de exaltação familiar, dinástica e política próprias do valor celebrativo que se outorgava no ambiente cortesão e na prática artística. As galerias de retratos em palácios se converteram no meio mais comum do cumprimento de uma das principais funções do *retrato moderno*, representar não apenas uma imagem verossímil de algum membro real importante, mas também os significados políticos e simbólicos como caráter legitimador dinástico. Estas galerias dinásticas retomavam do ponto de vista político a ideia das séries de homens ilustres se estenderam por toda a Europa no século XVI, e serviram não só a comemoração, mas também de exemplo e estímulo para a emulação dos feitos e conquistas dos antepassados (CAMPBELL, L. 1990. pp. 41-44.; CHECA CREMADES, F. 1995. pp. 54-56). Em suma, a genesis destas séries se dão por dois propósitos: um dinástico, dar um testemunho visual da legitimidade da casa reinante; e outro exemplificador, que a vida e os feitos dos monarcas representados servissem de inspiração para o soberano atual.

Sobre o motivo pelo qual o gênero retratístico nos desperta tanto fascínio, Castelnuovo (2006. p. 7) nos apresenta algumas questões e possíveis respostas, como em um texto comumente atribuído a Aristóteles em os *Problemata physica*: “Por que, enfim, os homens gostam de ver representada a imagem do próprio rosto? Ou porque tais imagens nos mostram que tipo de pessoas são ou porque elas nos permitem reconhecê-los melhor.” Ou então como buscava responder o médico e cientista Pietro d’Albano a Aristóteles, este escrevia no começo do século XIV em *Exposition problematum Aristotelis*: “A principal razão é que, através do rosto, vem representada *dispositio* [disposição] do sujeito, especialmente se o retrato foi feito por um pintor como Giotto, capaz de traduzir a semelhança em todos os seus aspectos. Pelo retrato, chegamos a tal conhecimento do modelo que, caso o encontrássemos, nós o reconheceríamos.”

### Referencias Bibliográficas

- BASCHET, J. Introduction: la image-object. IN: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996
- BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BONNE, J.-C. À la recherche des images médiévales. *Annales ESC*, mars-avril, n°2, 1991.
- BURKE, P. *El renacimiento*. Madrid: Alianza, 1995.
- CAMPBELL, L. *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. Yale: University Press, 1990.

---

<sup>7</sup> Cf. JENKINS, M. *The state portrait. It's origin and evolution*. New York: College Art Association of America, 1947.

- CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CHECA CREMADES, F. Imágenes y lugares: el sitio del retrato Del rey. IN: VV AA. *Cultura y culturas en la historia*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1995.
- DACOS, N. Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la Péninsule Ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un Fux. IN: REDONDO CANTER, M. J. (Coord.) *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- FALOMIR FAUS, M. *Arte en Valencia 1472-1522*. Valencia: Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2006.
- JENKINS, M. *The state portrait. Its origin and evolution*. New York: College Art Association of America, 1947.
- SCHMITT, J.-C. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.
- SCHMITT, J.-C. Imagens. IN: LE GOOF, J.; SCHMITT, J.-C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru : EDUSC, 2006.
- SCHMITT, J.-C. L'historien et les images. IN : OEXLE, O. G. (Org.). *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*. Wallstein Verlag : Göttingen, 1997.
- WIRTH, J. *L'image médiévale. Naissance et développements (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- MARTINDALE, A. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Marssen: The Fourth Gerson Lecture / University of Groningen, 1988.
- Museo Nacional del Prado. *El retrato del Renacimiento*. [Catálogo de exposición] Madrid, 2008.
- PETRARCA, F. Soneto LVII. IN: *Cancionero*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- WARNKE, M. *The court artist. On the Ancestry of modern artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

## Anexos



Figura 1 – A Anunciação. c. 1150, de um evangelho manuscrito suábio. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.



Figura 2 – Hildegard von Bingen recebendo uma inspiração divina. c. 1179, miniatura do *Liber Scivias*. Nassauische Landesbibliothek, Wiesbaden.



Figura 3 – BONDONE, Giotto di. A Lamentação. 1304-06, afresco, 200 cm x 185 cm, Cappella Scrovegni, Padua.



Detralhe da figura 3





Figura 4 – MARTINI, Simone. A Virgem da Anunciação. 1333, têmpera sobre madeira, 23,5 cm x 14,5 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia.



Detalhe da figura 4



Figura 5 - EYCK, Jan van. Homem de turbante (detalhe). 1433, óleo sobre madeira. National Gallery, Londres.

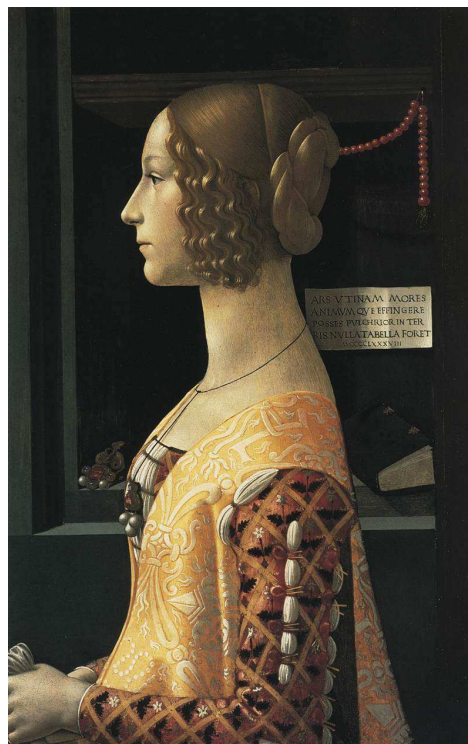


Figura 6 - GHIRLANDAIO, Domenico. Giovanna Tornabuoni. 1488, têmpera sobre madeira 76 cm x 50 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Figura 7 - BOTTICELLI, Sandro. Retrato de um homem com a medalha de Cosimo o Velho. c. 1474, têmpera sobre painel, 57,5 cm x 44 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

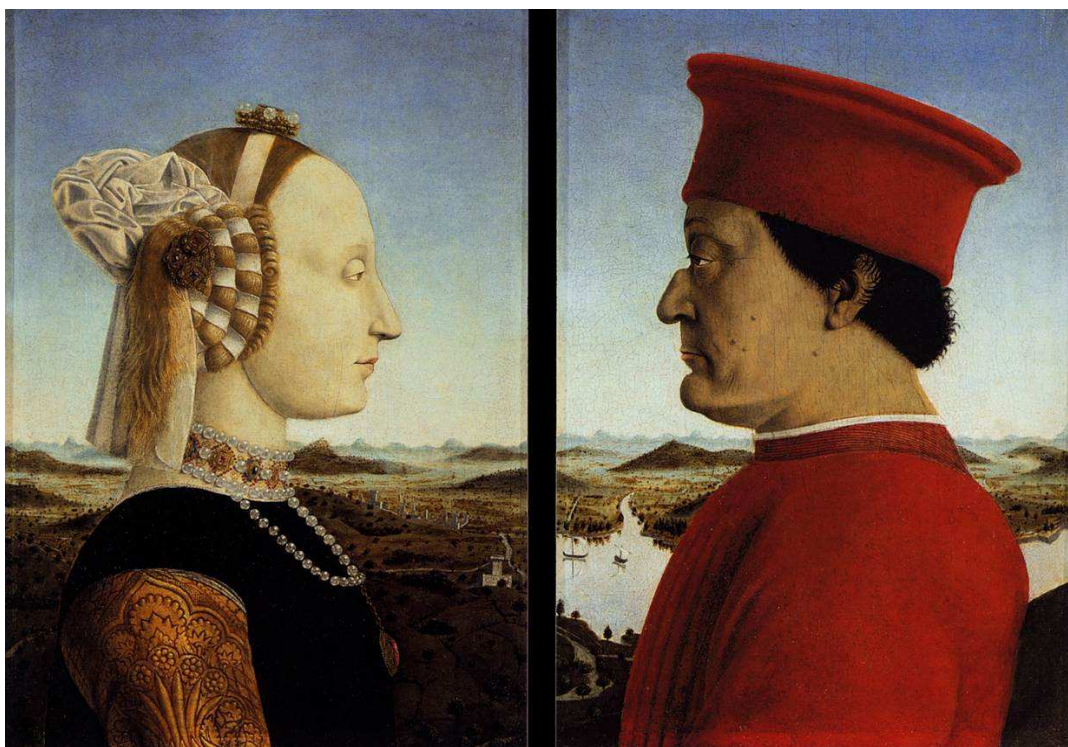


Figura 8 – FRANCESCA, Piero della. Retratos de Federico da Montefeltro (esquerda) e sua esposa Battista Sforza (direita). 1465-66, têmpera sobre painel, 47 cm x 33 cm (cada). Galleria degli Uffizi, Florença.

