

UMA FACE DA CONSTRUÇÃO DA EUROPA

Pedro Flor

(Universidade Aberta)

No âmbito deste ciclo de conferências, destinado à reflexão e ao estudo da construção da Europa, propomo-nos averiguar o contributo pela arte do Retrato na edificação do espaço europeu durante o Renascimento. Procuraremos explicar a importância de tal género artístico para o processo de unificação de uma área geográfica que, durante o período compreendido entre os séculos XV e XVI beneficiou, do ponto de vista artístico, de uma das épocas mais magníficas da História da Arte.

Ao longo do período que ora estudamos, a arte serviu como elemento aglutinador de povos, regiões, países e impérios. Essa capacidade unificadora decorre sobretudo do seu discurso formal que se reflecte por exemplo no estilo eleito, na técnica empregue e nos materiais utilizados. Além disso, a existência de vasta literatura tratadística sobre a arte permitiu também uniformizar critérios de concepção da obra artística, em particular de arquitectura, de escultura e de pintura.

Do mesmo modo, neste processo de uniformização europeia, tenha-se em conta, por um lado, a constante migração de artistas e dos seus modelos iconográficos para uma rápida divulgação e generalização de fórmulas e soluções artísticas. Por outro, os laços políticos, diplomáticos e económicos estabelecidos entre entidades privadas ou religiosas, entre reinos ou regiões

geográficas facilitaram também essa unidade estilística e formal através do mecenato promovido pelas grandes instituições laicas e eclesiásticas e através da importação e exportação de obras de arte.

Para a criação desta complexa rede de centros mecenáticos e de verdadeiros mercados artísticos, sediados nas principais cidades que se encarregavam de difundir os figurinos e renovar a sensibilidade estética pelas vastas periferias geográficas, foi decisivo o contributo prestado pelo o carácter individualista e antropocêntrico da época, expresso por exemplo nas obras mais conhecidas de Alberti e Ficino. Tais características do Humanismo tiveram repercussões nos vários campos da vida cultural de então como se pode comprovar, por exemplo, através do estudo da mentalidade humana perante o fenómeno da morte. O indivíduo reivindica a imortalidade da alma e para isso recorre à exaltação da sua personalidade e das suas virtudes espelhadas nas obras pias que promove. A obtenção da salvação da alma compreendia também uma contiguidade física e eterna com a divindade e o espaço sagrado: a Igreja passou a ser o local escolhido para os sepultamentos, nomeadamente nas zonas liturgicamente mais importantes (capela-mor, capelas laterais e cruzeiro). A arte da ostentação e do individualismo serão talvez a razão da monumentalidade, por exemplo, dos túmulos renascentistas bem como da exigência no realismo do rosto dos defuntos que, mais do que um sinal de identidade, seria talvez o símbolo da vontade de perdurar e de atingir a imortalidade.

Ao mesmo tempo que assistimos a um surto construtivo de tumulária particular e por vezes colectiva, verificamos que os edifícios religiosos e civis receberam também grandiosas campanhas de obras com o objectivo de renovar os espaços e as suas decorações. Estava por isso criada a oportunidade para a tão ambicionada actualização do formulário estilístico *ao romano* evocativo da Antiguidade Clássica que então interessava imitar.

Um dos géneros artísticos mais repetidos então foi sem dúvida o do Retrato uma vez que este conseguia responder em grande parte aos desejos e às ambições pessoais da época e, para além disso, apresentava-se como forte recordação do legado romano. Embora os autores que têm estudado este género de arte sejam unânimes em colocar a sua génese na Antiguidade Pré-Clássica, não deixam contudo de reconhecer a preponderância e a oportunidade do mesmo nos alvares da modernidade artística europeia

pelos motivos anteriormente apresentados¹. No entanto, impõe-se em primeiro lugar, esclarecer o conceito de 'Retrato' já que a sua definição se pode tornar demasiado ambígua. Com efeito, o termo não deverá basear-se nem sequer confundir-se apenas com as expressões algo primárias como 'Semelhança' ou 'Parecença' sob o risco de não conseguir abranger todas as variantes existentes de 'Retrato'². De facto, quando apreciamos, a título meramente exemplificativo, a principal obra retratística dos flamengos Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Hans Memling, ou dos italianos Pisanello, Piero della Francesca, Rafael ou Leonardo, verifica-se que toda ela repete com mais ou menos fidelidade as feições, os traços e a personalidade dos retratados³. Nestes casos não nos restam dúvidas de que se tratam de exemplares de Retrato. Todavia, a definição não se esgota em exclusivo com a parecença ou com o 'realismo' patente nessas peças. Com efeito, o problema dessa conceptualização complica-se quando aplicamos a mesma noção em outras representações que não revelam por si só a exacta fisionomia do retratado. Tomemos por isso alguns casos que demonstram bem a problemática inerente a tal definição.

Tal como notou Alessandro Cecchi, ao observarmos a obra *Andrea Doria como Neptuno* do pintor florentino Agnolo Bronzino (1503-1572), pertencente à Pinacoteca de Brera em Milão, verificamos que se trata da representação do nobre genovês Andrea Doria (1466-1560), comandante da frota naval ao serviço de Carlos V durante a conquista de Tunis em 1535, verificação esta corroborada pela inscrição abreviada sobreposta ao tridente⁴. Como é sabido, este nobre italiano manifestava grande admiração pelas actividades marítimas e, em particular, pelo poderio naval que o Imperador detinha no Mediterrâneo. Por estes motivos, Bronzino considerou porventura adequada a representação de Andrea Doria como Neptuno,

¹ Para o estudo da génese da arte do Retrato consultou-se por exemplo a obra de Galiene e Pierre Francastel indicada na bibliografia final do trabalho.

² Sobre a problemática do conceito 'Retrato' leia-se por exemplo o estudo indispensável de Lorne CAMPBELL, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London, 1990.

³ Para uma consulta sumária da obra de retrato dos artistas referidos veja-se a obra de Klara GARAS, *Italianische Renaissance Porträts*, Budapest, Corvina Kiadó, 1965 e também a de Norbert SCHNEIDER, *The Art of Portrait*, Köln, Ed. Taschen, 1994. Como exemplo veja-se as figs. 1 e 2.

⁴ Cf. Alessandro CECCHI, *Agnolo Bronzino*, Florence, Ed. Scala, 1996, pp. 51-62 (fig. 3).

Deus dos Mares. O artista decidiu assim que o nobre italiano iria encarnar numa outra personagem desta feita mítica e pertencente ao imaginário humanístico. Estamos sem dúvida perante um ‘retrato’ de alguém que **perde momentaneamente a identidade própria** e que adquire uma outra, ou seja, que não se encontra presa à real apresentação do modelo.

De acordo com Lorne Campbell, refira-se também acerca desta questão conceptual o *Retrato de Carlos V* atribuível a Parmigianino (1503-1540) pertencente à Coleção Rosenberg & Stiebel de Nova Iorque⁵. Conhecida que é a real efígie do Imperador, imortalizada por exemplo na obra pictórica de Jakob Seisenegger e Ticiano, ou no legado escultórico de Jean Mone e Leone Leoni, cedo verificamos que se trata de uma **representação alegórica** do monarca onde o artista apenas se preocupou em dar os seus elementos fisionómicos principais para que a imagem de Carlos V fosse reconhecida rapidamente: o corte de cabelo, a estrutura craniana, e o inconfundível queixo prognático. Em conclusão, estamos diante de um retrato baseado nas imagens conhecidas e difundidas de Carlos V porém numa versão **idealizada** e, por isso mesmo, não semelhante mas não menos representativa.

O problema da definição do termo ‘Retrato’ mantém-se quando é necessário, por exemplo, classificar as representações de antepassados ou de heróis do passado, incluindo as séries dinásticas e as sequências de *Uomini Illustri*, tão frequentes na arte do Renascimento europeu⁶. Com efeito, o artista encarregado de imortalizar em tábua, em tela, em gesso ou em pedra essas figuras ancestrais via a sua tarefa complicada já que não dispunha de quaisquer imagens para basear as suas representações. Por isso, tinha que **criar** ou **recriar** tais figuras consoante os casos, fosse através da sua imaginação, fosse através da utilização de modelos inspirativos. Essas figuras elaboradas tinham que ser instantaneamente reconhecidas como seres únicos e individualizados. Apesar de não constituírem retratos verdadeiros ou parecidos, podemos talvez considerá-las ‘retratos’ porque, de algum modo, são reconhecíveis e identificáveis e, para além disso, têm esse objectivo subjacente à sua criação.

⁵ Cf. Lorne CAMPBELL, *op. cit.*, p. 164. (fig. 2)

⁶ Sobre as galerias de *Uomini Illustri* no Renascimento consulte-se por exemplo o excelente catálogo dirigido por Annemarie JORDAN, *Retrato de Corte em Portugal: O Legado de António Moro*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1994, pp. 79-103.

A partir dos exemplos anteriormente referidos apercebemo-nos melhor da falta de precisão do conceito de 'Retrato' quando se encontra apenas baseado nos pressupostos da semelhança e do verismo do representado. Por este motivo, o conceito agora problematizado sumariamente deverá contemplar os vários tipos atrás considerados para que assim a palavra 'Retrato' se revista de maior significado, rigor e relevância no estudo deste género artístico.

Para proceder a um trabalho mais completo sobre a arte do Retrato, não basta tentar apenas uma sempre difícil categorização do mesmo já que, como vimos, tal tarefa exige o conhecimento de um conjunto de questões que começa, na delimitação do próprio conceito. Importa também considerar do mesmo modo os **fins** para os quais se destinava a realização de um Retrato e averiguar quem eram os principais encomendantes deste género artístico tão apetecido durante o Renascimento.

Segundo Albrecht Dürer a arte do Retrato servia os objectivos ideológicos e catequéticos da Igreja Católica e preservava também o testemunho da imagem dos homens depois do momento da morte desempenhando assim o artista um papel essencial no processo de comemoração e imortalização dos mesmos⁷. Com relativa facilidade, o artista tinha a possibilidade de gravar ou pintar uma imagem de um defunto que posteriormente seria colocada junto à sua morada final. A perpetuação da sua verdadeira efígie era considerada de tal modo importante ao tempo que foram chamados em alguns casos artistas para efectuar máscaras funerárias com esse objectivo restrito⁸.

Além da preocupação manifestada em perpetuar a memória do falecido, o retrato aparece várias vezes esculpido ou pintado em outras situações sempre com o objectivo de substituir o representado como, por exemplo, em certas procissões, peregrinações ou outras cerimónias sociais de carácter

⁷ Cf. Lorne CAMPBELL, *op. cit.*, pp. 193-226; Erwin PANOFSKY, *Vida y Arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Editorial, 1983; e Édouard POMMIER, *Théories du Portrait*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 162-164.

⁸ Cf. por exemplo com os estudos de Philippe ARIÈS, *O Homem Perante a Morte*, 2 vols., Lisboa, Publ. Europa-América, 1977., Alberto TENENTI, *Il Senso della Morte e l'Amore della Vita nel Rinascimento*, Turim, Einaudi Editore, 1957 e Erwin PANOFSKY, *Tomb Sculpture*, London, Phaidon, 1992

colectivo. Este tipo de retrato surge com frequência nos volantes e nas edículas dos retábulos em eterna devoção, nas moedas e nos selos estatais para que fosse rapidamente reconhecido e, sobretudo, como recordação e perpetuação de um ser piedoso, e em simultâneo, magnificante.

Para além dos fins políticos, sociais e religiosos a que se destinavam essas imagens, temos que forçosamente aludir também ao carácter particular que elas poderiam assumir. Com efeito, eram inúmeras vezes os próprios doadores que, para seu gozo particular ou para ornamentar as suas residências privadas, encomendavam retratos seus em poses, vestes e situações diversificadas. Refiram-se nesta ocasião as galerias de retratos e as séries dinásticas que constituíam na época uns dos conjuntos artísticos mais desejados pela corte e pelas elites aristocráticas dos principais centros urbanos e rurais com o firme propósito de glorificar a antiguidade e nobreza da família ascendente ou descendente.

Em alguns casos, os retratos eram encomendados com o objectivo de se tornarem ofertas ou marcos comemorativos de determinado acontecimento pessoal ou de âmbito mais alargado. Atentemos, por exemplo, nos retratos destinados à obtenção da imagem individual de um jovem casal que se preparava para contrair matrimónio e deste modo procurava suprir as longas distâncias geográficas existentes⁹. A ilustrar tal situação temos, como exemplo, a viagem empreendida a Portugal pelo pintor flamengo Jan Van Eyck tendo em vista a elaboração de um retrato fidedigno de D. Isabel, filha do Mestre de Avis, por ocasião de seu casamento com o Duque da Borgonha, Filipe o Bom, no final da década de vinte do século XV. A prática de envio de retratos era bastante comum ao tempo e prolongou-se durante alguns séculos dados os inúmeros exemplos chegados até nós.

Quando um casamento se encontrava em fase negocial, o retrato da noiva era cuidadosamente realizado e, de seguida, enviado ao noivo para que este se inteirasse da sua aparência física. Parece que em situação inversa, a noiva não demonstrava tanta curiosidade acerca do seu futuro marido. Como é sabido, a política de matrimónios, levada a cabo pelos principais monarcas e senhores de então, visava, acima de tudo, a concórdia e a sempre

⁹ Cf. com o trabalho anteriormente citado de Lorne Campbell e também com o estudo essencial sobre esta temática de John POPE-HENNESSY, *El Retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal, 1985.

tão desejada aproximação diplomática entre as Nações¹⁰. O objectivo mútuo presente nessas negociações era o de salvaguardar os interesses políticos e económicos numa determinada área geográfica. Além disso, através dos matrimónios, conseguiam-se largos períodos de paz entre os reinos o que de certo modo favorecia a estabilidade e, em simultâneo, a prosperidade dos mesmos. Atendendo a estes factores, reconhecemos o papel relevante que a retratística desempenhou não só para a união dos Estados, mas também, e em maior escala, para a construção do espaço europeu.

Todavia, não bastava apenas negociar essas intrincadas alianças de interesses e poderes em torno do matrimónio, já que se tornava também imperioso perpetuar os acontecimentos ocorridos durante a cerimónia do casamento na memória colectiva do reino e, em particular, da corte. Assim, destacavam-se para o efeito, os melhores artistas ao serviço do Rei (pintores, escultores, entalhadores e ourives entre outros) para imortalizarem através do fausto e da encenação tal evento religioso. É neste contexto que surgem as representações dos matrimónios, geralmente em pintura, que procuram celebrar esses acontecimentos que se queriam únicos na vida do Reino e que tão bons presságios deveriam trazer. Para a representação dessas cerimónias, os artistas repetiam os esquemas e formas adoptadas nas séries dedicadas à vida da Virgem onde se podia ver, geralmente logo no início, a representação dos esponsais de Maria e José¹¹. Deste modo, inspirando-se e recorrendo ao imaginário religioso e, em simultâneo, à arte do retrato, o artista conseguia tornar inteligível um episódio de tão complexa representação. Encontramos uma vez mais a arte do retrato presente na imortalização de factos sociais e políticos da vida do Reino e, da mesma maneira, presente no processo construtivo de uma área geográfica pelas alianças e jogos subjacentes a esse matrimónio sagrado.

Chegados a este ponto do nosso trabalho, impõem-se, em jeito de conclusão, as seguintes reflexões. Em primeiro lugar, é necessário esclarecer bem o conceito de retrato para estudar com rigor este género

¹⁰ Cf. por exemplo John POPE-HENNESSY, *op. cit.*, Edwin HALL, *The Arnolfini Betrothal – Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, 1994, e também Paola TINAGLI, *Women in Italian Renaissance Art*, Manchester, Manchester University Press, 1997, pp. 21-46.

¹¹ Para se aferir a semelhança composicional existente entre os dois, vejam-se as representações que tratam o tema dos Esponsais da Virgem inseridos nos principais programas iconográficos dos séculos XV e XVI (figs. 5 e 6).

artístico. Tal tarefa deverá ter em consideração o maior número de casos possível para que não se excluam exemplos importantes da vasta retratística existente. Em segundo lugar, é preciso apurar a finalidade exacta de um retrato para determinar a natureza do retratado, que pode ou não ser o encomendante do mesmo, e do artista que executa a obra para um maior entendimento do contexto sócio-cultural envolvente. Em terceiro lugar, ao determinar os fins da arte do retrato verificámos que ela se encontrava ao serviço do Estado como parte interveniente da afirmação e da encenação do seu poder. Por último, na sequência dos matrimónios entre famílias reais, constatámos que o retrato individual ou colectivo permitia à coroa a perpetuação desse vínculo contratual que constituía elo de ligação fundamental para a união ainda que momentânea em alguns casos entre regiões diversificadas. Neste sentido, podemos defender a ideia de que a retratística serve de elemento aglutinador de um vasto território que conheceu os seus primeiros traços de união político-diplomática durante o período do Renascimento através dos seus particularismos e especificidades atrás analisadas. Julgamos assim poder falar da arte do Retrato como uma das faces emblemáticas da construção da Europa.



Fig. 1 — *Retrato de Senhora*
Rogier Van der Weyden, National Gallery of Art — Washington



Fig. 2 — *Federico da Montefeltro*
Piero della Francesca, Galeria dos Uffizi — Florença

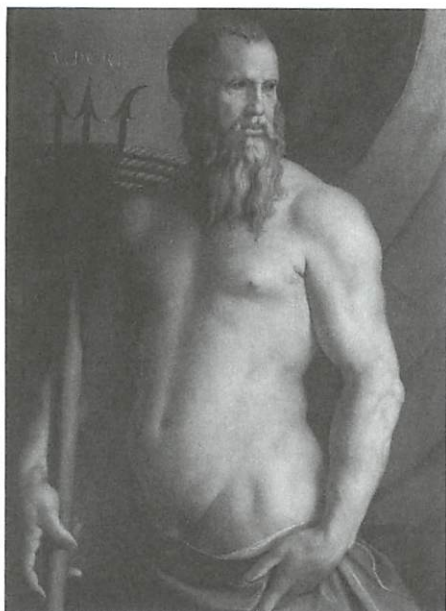


Fig. 3— *Andrea Dorio como Nepyurno*
Agnolo Bronzino, Pinacoteca de Brera— Milão



Fig. 4 — *Carlos V*
Parmigianino (atrib.), Col. Rosenberg & Stiebel — Nova Iorque



Fig. 5 — *Casamento de Filipe III e Leonor de Portugal*
Biblioteca Piccolomini — (1502-1508) Pinturichio — Siena



Fig. 6 — *Casamento de Maria e José*
Retábulo do Convento do Paraíso (c.ª 1527),
Gregório Lopes, Museu de Arte Antiga de Lisboa

BIBLIOGRAFIA

- ALAZARD, Jean, *The Florentine Portrait*, New York, 1968.
- ARIÈS, Philippe, *O Homem Perante a Morte*, 2 vols., Lisboa, Publ. Europa-América, 1977.
- BRILLIANT, Richard, *Portraiture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- CAMPBELL, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London, 1990.
- DIMIER, Louis, *Histoire de la Peinture de Portrait en France au XVI^e siècle*, Paris, Van Ovest, 1924 / 26.
- FRANCASTEL, Galienne e Pierre, *El Retrato*, Madrid, Cátedra, col. Cuadernos Arte, 1988.
- From Van Eyck to Breugel*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1998.
- GARAS, Klara, *Italienische Renaissance Porträts*, Budapest, Corvina Kiadó, 1965.
- HALL, Edwin, *The Arnoffini betrothal: medieval marriage and the enigma of Van Eyck*, U. C. P., 1997.
- JORDAN, Anne Marie, *O Retrato de Corte em Portugal: O legado de Anthonis Mor*, Lisboa, 1994.
- PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture*, London, Phaidon, 1992.
- POMMIER, Edouard, *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- POPE-HENNESSY, John, *El Retrato en el Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, col. Akal Universitaria, 1985.
- RAMSDEN, E. H., *"Come, take this lute": a Quest for Identities in Italian Renaissance Portraiture*, Salisbury, Element Books, 1983.
- SCHNEIDER, Norbert, *The Art of Portrait*, Köln, Ed. Taschen, 1994.
- TENENTI, Alberto, *Il Senso della Morte e l'Amore della Vita nel Rinascimento*, Turim, Einaudi Editore, 1957.
- TINAGLI, Paola, *Women in Italian Renaissance Art*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- WOODS-MARSDEN, Joanna, "Ritratto al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits", in *Art Journal*, n° 46, 1987.