

O poder dos retratos, retratos do poder – Do gênese sepulcral na Antiguidade às galerias de retratos do século XVI

Rivadavia Padilha Vieira Júnior¹

Resumo: O desejo dos homens de contemplarem-se mediante representação de sua própria imagem parece formar parte dos mais antigos impulsos da humanidade. O gênero artístico-pictórico do retrato é uma das principais atividades culturais presente em sociedades de diversos períodos e lugares. Ao longo do seu desenvolvimento, a retratística carrega indícios da necessidade do homem fazer-se representar ou mesmo de fazer-se presente. Porém, o retrato não foi concebido ou praticado da mesma forma ao longo de sua história. Este estudo tem como foco a reflexão sobre a necessidade dos homens contemplarem-se através dos retratos. A partir da historiografia especializada ao gênero, faz-se o debate sobre a problemática da definição do gênero acompanhando os diferentes usos e funções através de distintas técnicas, suportes, tipologias e locais para os quais eram destinados – da arte sepulcral na Antiguidade às galerias de retratos da Idade Moderna. A produção retratística, amplamente utilizada no mundo greco-romano, declinara durante a Idade Média até sua revalorização e difusão a partir do Renascimento, sendo objeto de grandes pintores e tratadistas. Também se faz essencial para a compreensão do retrato destacar seu produtor, compreendendo a função artística e social do retratista.

O desejo dos homens de contemplarem-se mediante a interpretação de sua própria imagem parece formar parte dos mais antigos impulsos da humanidade, e o gênero retratístico é uma das atividades artísticas mais presentes em diversos períodos e locais do desenvolvimento cultural das sociedades. Querendo ou não refletir a difícil precisão fisionômica, o desenvolvimento do retrato ao longo de sua história carrega consigo indícios dessa necessidade do homem fazer-se representar ou, de forma mais direta, de fazer-se presente. Essa procura pelo retrato pode ser compreendida por aquilo que parece ter sido, desde o primórdio, algumas das características de sua essência: a necessidade da memória de alguém permanecer viva; fazer-se representar; possuir a imagem de pessoas queridas ou personagens de reconhecido poder e notoriedade.

Porém, o retrato não foi concebido nem praticado da mesma forma ao longo de seu desenvolvimento como gênero artístico, mas constituiu-se durante séculos como uma das expressões artísticas mais difundidas e requisitadas. A noção de retrato complexifica-se em

¹ Mestre em História pelo PPGH-UFF. E-mail: rivajr@gmail.com.

maior ou menor grau de acordo com o domínio e o caráter atribuídos ao sentido do termo. Obviamente, é impossível definirmos o que é o retrato ao gosto de todos, e consola-nos descobrir que mesmo artistas no passado e seus modelos compartilhavam este problema. Este trabalho tem por objetivo, além da problemática referente à definição e o sentido do termo “retrato”, acompanhar de forma sintética os usos e funções do gênero através do seu desenvolvimento por diferentes técnicas e tipologias.

Galienne e Pierre Francastel (1978) identificam no distante III milênio a. C., entre as primeiras dinastias do Antigo Império egípcio, os primórdios de intenções de representação artística na estatuária e baixos relevos que poderiam estar relacionados com o surgimento dos retratos. Naquela época, a compreensão de um poder político-religioso encabeçado por um rei-deus teria um papel capital nas manifestações artísticas oficiais. Estátuas reais eram erigidas em templos e sepulcros onde, apesar de apresentarem traços e referências aos faraós, pareciam corresponder menos a uma “realidade do modelo” reproduzido que à apresentação do que “deveria ser”, *de facto*, um rei de essência divina².

Podemos justificar este recuo tão distante até as crenças egípcias como uma forma de observarmos uma característica que se consolidou marcante no gênero do retrato, a permanência da memória a uma pessoa. Na cultura do Antigo Egito, a atenção à vida póstuma a que ascendia o morto antes da sua ressurreição teria imposto esta disposição de particular importância de “retratos” em sepulturas. As tumbas eram construídas para resistir às provações do tempo, pois a vida e o retorno do morto dependiam da conservação de sua imagem e seu corpo – através da mumificação – sobre a terra. A aspiração à vida eterna exigia que a imagem do morto fosse ideal, outra característica que podemos observar no desenvolvimento do retrato em outras épocas. No entanto, no Antigo Egito, essa idealização teria proporcionado o estabelecimento de cânones representativos para as proporções de corpo, idade, atitudes, entre outras características. Ou seja, não podemos dizer que estamos diante “retratos” como concebemos atualmente, senão de ideogramas (*Idem*, p. 20)³.

Se nos ativermos à definição de retrato como a que o considera “imagem fiel” de seu modelo, eliminamos as produções que apresentam formas humanas às quais seria atribuído um sentido extrapessoal, ou seja, imagens de pessoas ou personificações (divindades, heróis,

² Esta ambivalência permaneceria por milênios em praticamente todas as civilizações que gravitaram em torno da concepção de sacro imperador. Observamos isso em um exemplo que pode parecer-nos contextualmente mais próximo, como no caso dos imperadores cristãos de Bizâncio, assim como em outros locais do Ocidente, onde o caráter de “eficácia real” permaneceu na imagem representativa desses governantes (FRANCASTEL, 1978, p. 15).

³ Ver também: E. Panofsky. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 89-148.

etc.) de que não podemos inferir a sua existência. Cientes desta complexidade, seguimos a argumentação do casal Francastel (p. 15) que buscou delimitar a investigação e compreensão de retrato em obras em que existiu por parte do artista a “intenção” de registrar uma pessoa que existiu, ou por parte do modelo representado o consentimento de ser retratado.

Um conceito mais próximo ao habitual, de retratística individualizada, provavelmente surgiu na Grécia, não antes de meados do século V a. C. Dentre as diversas heranças da civilização grega, a representação naturalista – ou seja, aquela em que o modelo poderia estar presente ao ato de retratar - e o retrato individualizado seriam duas das mais transcendentais⁴. Os primeiros exemplares de retratos produzidos pelos gregos teriam surgido nas monumentais estátuas de bronze que algumas cidades erigiam em honra de seus grandes homens. Eram personalidades que os cidadãos reconheciam e atribuíam um determinado valor, considerando-as símbolos de honra e merecedoras de serem rememoradas. Por essa razão, suas efígies foram produzidas em materiais duradouros e dispostas em lugares de destaque na *pólis*, como na ágora ou em santuários. Esses monumentos possuíam clara função comemorativa e rememoradora (GARCÍA GUAL, 2004, P. 21). Contudo, a honra era mais vinculada à distinção de se ter uma representação visual que pela semelhança física ao retratado, havendo uma notável idealização e um tom heroico sobre essas efígies, importando mais a “atitude” na pose retratada (heroica para guerreiros ou reflexiva para filósofos, por exemplo) que uma cópia fiel do corpo. Os retratos reconhecidos desse período parecem destinados a apresentar seus modelos como encarnações ideais de tipos humanos – o político, o poeta, o guerreiro – que a sociedade respeitava⁵.

A tendência a representar os grandes homens com sua expressão mais idealizada permaneceu no retrato grego até a época de Alexandre, o Grande, voltando a aparecer novamente em Roma no tempo do imperador Augusto. Combinar os traços individuais com um desejo heroico, refletindo o caráter singular do representado, deixando transparecer seu elevado espírito, teria sido o empenho do retrato clássico (*Idem*, p. 24). Os romanos, interessados pelo retrato dos grandes homens, copiaram minuciosamente apenas o rosto em bustos de mármore, abdicando do resto do corpo, ou mesmo fixando os rostos individualizados sobre corpos convencionais em poses tópicas (RICHTER, 1969, p. 14). Como elemento novo ao retrato grego, teria se dado nesta época a influência dos bustos e máscaras mortuárias de antepassados de famílias nobres que, de acordo com o costume

⁴ Cf. RICHTER, G. M. A. *The portraits of the greeks*. t. I. Oxford: Cornell University Press 1969.

⁵ Como afirmava Plínio, no século I d. C., a arte da retratística “fazia mais nobres os homens nobres” (*apud* GARCÍA GUAL, 2004, p. 24).

romano, modelavam-se a partir do rosto dos mortos, exibidos em altares domésticos e nas procissões e cultos cívicos⁶. Cada família patrícia romana conservava a recordação de seus entes passados por meio dessas imagens, bustos ou máscaras, não através de esculturas de corpo inteiro. Essas efígies ofereciam uma cópia do rosto do morto, com rigorosa fidelidade e realismo calcado no próprio semblante do defunto. Sem ser idealizado, esse tipo de retrato constituía um monumento “privado” para a memória familiar. Seu sentido seria distinto do retrato grego (GARCIA BELLIDO, 1972, pp. 95-96), O ambiente em que ambos os retratos eram exibidos também refletia essa diferenciação do sentido.

A partir de Augusto, as imagens dos imperadores romanos foram difundidas em numerosas cópias que circularam por todo o império, com uma função essencial de informação e propaganda política⁷. Contudo, ao final do século III d. C. o retrato romano teria sofrido uma profunda modificação. A crise de valores culturais, ideológicos e estéticos teria alterado a compreensão e a produção artística do retrato. Como afirmou Plotino (*apud* GARCIA GUAL, *op. cit.* p. 29), a beleza humana não residia na conveniente proporção das distintas partes do corpo, como definia a tradição clássica desde Policeto, no século V a. C. O mais importante era a alma, que teria algo de divino⁸. Curiosamente, a expansão do retrato pintado no império romano correspondeu a um período de perturbações e transições políticas, militares e religiosas - o abandono de Roma como capital imperial, a progressiva infiltração dos “bárbaros” e a adoção do cristianismo. A difusão da prática retratística foi favorecida pela fragmentação das bases dessa sociedade.

Com a perda de seu protagonismo imperial, o papado em Roma recorreu ao retrato para reconquistar sua importância e primazia, proclamando seu direito em ter, como o imperador residente em Bizâncio, seus retratos nos locais considerados úteis (FRANCASTEL, 1978, p. 44). No retrato papal, elementos singulares e individuais foram inseridos na estrutura de um tipo convencional que até fins do século IX preocupou-se bastante com a reprodução de certos traços físicos ou da personalidade. A adoção do retrato pelos papas não pode ser atribuída tanto a um sentido de proteção artística ao gênero, mas à rivalidade com os imperadores de Bizâncio. Neste sentido, ao conservar imagens dos sucessores do trono de São Pedro através de séries ininterruptas, buscava-se o sentido de

⁶ Cf. Marcel Mauss. Uma categoria do espírito humano. A noção de pessoa, a de “eu”. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pp. 307-397.

⁷ Cf. P. Zanker. *Augusto y el poder de la imágenes*. Madri: Alianza, 1992.

⁸ O cristianismo proclamava a separação da alma e do corpo, rechaçando a virtude de transmissão da vida através de imagens. Além disso, forjava-se o germen da preocupação referente à idolatria, levando-se a atacar toda intenção de encarnação pessoal a partir de uma imagem ou estátua.

afirmação e legitimidade dos papas. No Ocidente, o número de retratos nesse período diminuiu e sua produção não correspondia mais aos traços fieis do modelo, como no retrato romano, sendo adotadas formas geométricas às quais se conferia um valor particular.

Desta forma, na Alta Idade Média, o retrato teria existido para certas categorias (imperadores e papas, por exemplo) e tipos de situação social (pinturas celebrativas ou monumentos funerários) num sentido mais “típico” que “autêntico” (CASTELNUOVO, 2006a, p. 18). Contudo, seria precipitado afirmar que a arte entre a Antiguidade tardia e a Baixa Idade Média não conheceu ou praticou, *de facto*, o gênero retratístico a partir de outras formas de concepção.

A princípio poderíamos pensar que os imperadores, reis e príncipes do Ocidente teriam maior facilidade em reestabelecer a tradição do retrato pessoal individualizado. No entanto, não conhecemos retratos de Carlos Magno realizados em sua vida, e foi preciso aguardar até a quarta geração de reis carolíngios para a retomada da primazia dos retratos, sendo os únicos preservados os presentes em manuscritos iluminados do século IX (FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 80). Contudo, o principal interesse desses retratos não reside na apresentação de imagens mais ou menos fieis à personalidade física, mas papas e príncipes do Ocidente asseguraram a sobrevivência do retrato pessoal ante a iconoclasta do Oriente.

A presença de retratos de papas em ambientes sagrados como as igrejas possibilitou compreendê-los como uma “doação”: um benefício à santidade conferia ao doador o direito de ser recordado por meio de sua imagem como comprovação de sua fé. Apoiados neste precedente, aquele que dispusesse de meios para financiar a decoração de igrejas poderia exigir figurar-se em meio às representações sagradas (*Idem*, pp. 67-68). Uma nova etapa para a autonomia do gênero foi alcançada quando a presença do doador se integrou a uma composição complexa como a pintura mural nas igrejas ou através da pintura em retábulo de madeira. Objeto móvel, o retábulo foi elemento transformador no desenvolvimento da maior autonomia do retrato em quadro de cavalete (*Idem*, p. 71).

No século XIII, do retrato “típico” voltava-se ao retrato do indivíduo. Um importante ambiente dessa mudança foi a corte do imperador Frederico II Hohenstaufen. Diversos retratos do imperador e seus conselheiros foram produzidos. Os bustos inspiravam-se em protótipos clássicos e, ainda que não fossem muito preocupados com a fisionomia, exprimiam uma intenção de transformar o sistema figurativo (CASTELNUOVO, 2006a, p. 18). Poucas décadas depois aparecia uma série de retratos que fazem parte de monumentos funerários caracterizadas por uma atenção maior a semelhança fisionômica, obtida graças ao resgate da

prática da máscara mortuária. O emprego desse procedimento, conhecido na Antiguidade e em seguida abandonado, revela o aumento do interesse preciso pela individualização e o desejo de conservar uma imagem precisa e traços do modelo, não apenas com caracteres que remetessem ao simbolismo de sua vida interior ou seu papel social. Uma nova compreensão de que não se estava mais ante um imperador, pontífice ou bispo, mas sim uma pessoa em particular. Neste período também se observa a multiplicação de imagens de vivos, reis, papas, entre outros (*Idem*, p. 19).

Contudo, nos reinos hispânicos, por exemplo, o desenvolvimento da retratística foi lento, adotando tardiamente seu uso. Em 1258, o rei Afonso X ordenou a criação de uma galeria de 38 estátuas policromadas dos reis de Oviedo, Leão e Castela e suas esposas, no Alcazar de Segóvia (FALOMIR, 2004, pp. 63-83). Esta galeria refletia, como as demais projetadas por outros soberanos europeus, o progressivo fortalecimento das monarquias e os afãs legitimadores de suas dinastias (*Idem*, 2008, p. 109). Contudo, nessas séries dinásticas do século XIII, ainda não se buscava o parecido físico. Mesmo assim, esses conjuntos genealógico-institucionais representam, de certa forma, o ápice de uma tradição e o gérmen da evolução do retrato (MARTINDALE, 1988, pp. 8-9). A estas galerias, inicialmente escultóricas, somaram-se no século XIV as pintadas, a princípio em afresco, no âmbito palaciano dos reinos e nas cortes do imperador Carlos IV e do duque Jean de Berry.

No alvorecer do Renascimento, o retrato sepulcral, que durante o medievo oferecia uma imagem genérica não individualizada, mudou em diversas partes da Europa, exigindo cada vez mais que o escultor realizasse uma imagem mais fiel ou uma evocação convincente do morto. Essas imagens tinham em comum com o retrato comemorativo pintado ou esculpido para outros contextos a tendência a um forte naturalismo e uma caracterização pormenorizada - a busca pelo parecido mimético (SYSON, 2006, p. 19).

Este retorno da concepção do retrato individual, que acompanha o desenvolvimento da pintura nos séculos XIII e XIV, para a atual historiografia da arte é considerada uma das bases do gênero de “retrato autônomo” até o que se define como “retrato moderno”. As origens do “retrato moderno” se situariam no começo do século XIV, quando surgia na pintura italiana um interesse pela caracterização do indivíduo, perceptível já em Giotto. Pietro d’Abano, por volta de 1310, afirmava em sua obra *Espositio problematum Aristoteles* que o retrato deveria apresentar a *dispositio* da pessoa, ou seja, refletir tanto a aparência como a psicologia do indivíduo (cf. THOMANN, 1991). Esta demanda da verossimilitude física estendeu-se pela Europa, sobretudo após o papel catalisador exercido pela corte papal em Avignon, transferida

em 1309, influenciando a elaboração das séries dinásticas (MARTINDALE, *op. cit.*, p. 33), permitindo uma relação artístico-cultural mais fluida entre Península Itálica e França.

Em 1317, o pintor Simone Martini, visitando Nápoles, fez do rei Roberto de Anjou uma efígie considerada um marco na história do retrato pictórico. Martini não incluiu nenhum elemento revolucionário ou inovador às tradições já estabelecidas, mas vemos inaugurar-se no retrato o interesse concentrado na pessoa representada e não sobre suas prerrogativas. Passo decisivo para o desenvolvimento “retrato autônomo livre”⁹ (CASTELNUOVO. *op. cit.* 2006a, pp. 22-23). Outro exemplo paradigmático de retrato pintado por Martini foi o da amada de Petrarca, Laura, por volta de 1335 em Avignon. Retrato de existência problemática, conhecido apenas por dois sonetos do poeta incluídos em seu *O cancionero*, supõe-se tratar-se de uma visão ideal, mais que de um verdadeiro retrato. Contudo, para Martindale (*op. cit.*, pp. 31-35), o retrato de Laura, real ou fictício, apresentava os traços distintivos do retrato moderno: uma imagem substituta (evocando alguém ausente) caracterizada pela sua emotividade (suscitando emoções em quem a contemplasse), mobilidade (não formando parte de uma decoração arquitetônica) e temporalidade (ao ser sua função essencialmente substitutiva, perdia utilidade ao apresentar-se à pessoa figurada).

Durante o século XIV pintaram-se muitos retratos, grande quantidade deles formava parte de manuscritos iluminados conhecidos posteriormente por cópias pintadas em tábua ou incluídos em ciclos de pinturas murais. O século XV foi o primeiro período em que se conservou um número relativamente alto de retratos europeus pintados sobre tábua ou tela. Os azares da conservação não devem levar a crer que a imagem veraz do indivíduo não interessava antes de 1400.

A partir de meados do século XIII as relações entre artistas e cortes foram assumindo formas específicas. No reino inglês era criado o cargo de *pictor regis*, nos reinos francês e napolitano os de *magister pictor* e *valet de chambre*. No reino espanhol, apenas com os Habsburgos no século XVI foi criado um título específico, como o “pintor de câmara”. A criação desses cargos posicionou os pintores no círculo de servidores da corte, responsáveis pelo bem-estar pessoal do soberano (WARKE, 2001 pp. 24-26; 28-32), demonstrando também um maior prestígio e proximidade dos pintores junto aos príncipes. Este destaque concedido nos primórdios do Renascimento deve-se ao sentido atribuído às artes plásticas na

⁹ O primeiro retrato autônomo da pintura europeia teria sido o do rei francês João, o Bom, realizado por volta de 1360, refletindo uma forte influência toscana, segundo Castelnovo (2006, p. 23), sendo a primeira reprodução dos traços de um personagem não como doador ou simples participante numa cena mais ampla, mas isoladamente, *per se*. Surpreende o fato do retrato do rei não ter nenhuma insígnia, sequer uma coroa, indicando a realza do modelo, somente uma inscrição informa sua identidade. (*Idem*; FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 86).

representação que os soberanos buscavam para fortalecer e legitimar a concentração de poderes. À medida que os governantes na Europa ocidental consolidavam suas soberanias nas cortes, surgiu a necessidade do desenvolvimento de suas representações pictóricas de forma oficial, regulamentando também as atividades artísticas.

Quando, por volta de 1425 em Florença e 1430 em Bruges, apareceram os primeiros retratos de cavalete, manifestava-se o ponto de partida comum do gosto pelo retrato difundido pelos príncipes da flor de lis: em Flandres por Felipe, o Bom, duque da Borgonha, que teve Jan Van Eyck a seu serviço desde 1425; e na Península Itálica pelos duques de Orléans e pela casa de Anjou, que reinaram ou pretenderam reinar de norte a sul da península. Se o ponto de partida foi comum, os herdeiros italianos e flamencos do retrato francês imprimiram à continuação das obras realizadas por eles algumas características próprias, impulsionando o desenvolvimento ulterior do gênero em diferentes direções.

Desde os princípios do “retrato moderno”, o desafio era o de fazer presente alguém ausente, seja pela distância geográfica ou pela morte. O desejo de superação da memória do retratado diante da morte foi diretamente referenciado por Leon Battista Alberti na obra *De pictura*, de 1435. Segundo Alberti, a pintura continha a força divina que não fazia apenas os ausentes tornarem-se presentes, como também que os mortos parecessem vivos novamente, tendo o pintor a responsabilidade de o morto gozar de longa vida aos olhos do espectador graças ao retrato. Os retratos com a função de presentificar alguém ausente tinham um público determinado que, ao observar os traços do retratado, o reconheceria. Este conhecimento prévio poderia afetar o estilo e a fórmula escolhida para a representação do retrato. A “cópia fiel” dos traços de uma pessoa assegurava que esta fosse reconhecida. Reconhecer a pessoa poderia significar mais que identificá-la visualmente, mas também com um sentido emocional. Não seria apenas recordação da pessoa o que nos impacta, e sim a presença de seus traços ante nossos olhos, este é o poder da imagem que faz-nos considerar realidade o que seria apenas aparência (cf. FREEDBERG, 2001)

Os primeiros exemplares dos “retratos modernos” tinham pouco mais que 40 centímetros, pois, em seu princípio, o retrato era concebido para ser contemplado e depois guardado. Até finais do século XV raramente era pendurado nas paredes das residências europeias. No século XVI, o triunfo da pintura na decoração doméstica foi irreversível e alterou o tamanho dos retratos, inclusive a forma de contemplá-los. Ao ser exposto nas paredes, o retrato assumiu novas funções representativas e ornamentais, multiplicando-se nas galerias dinásticas ou familiares e nas séries de personagens ilustres. A intenção destas

galerias de homens ilustres era de que tais retratos despertassem no seu possuidor o desejo de imitar os feitos valorosos /das pessoas retratadas.

A criação dessas galerias nos ajuda a entender o papel de destaque que o retrato adquiriu nessa época como forma de “política imagética” ao tentar desenvolver uma “memória”, aspecto muitas vezes catalisado pela busca de legitimação de dinastias recentes no poder. O costume de decorar o interior de palácios e edifícios públicos com retratos de heróis militares, antigos chefes, poetas e filósofos generalizou-se a partir do século XIV e manteve-se até o século XVI, tornando-se muito popular com a divulgação de algumas obras literárias de natureza biográfica, como as *Vidas* de Plutarco, *De vita Caesarum* de Suetônio – ilustrada com retratos, e *De viris illustribus* de Petrarca. A coleção de Paolo Giovio, em Como – que serviu de modelo as posteriores coleções de retratos do século XVI –, surgiu desta tradição literária dos *uomini illustri* ou *uomini famosi* (CASTELNUOVO, 2006b, p. 30).

Por sua principal função celebrativa, supunha-se que a comemoração visual de uma pessoa deveria sustentar-se justamente naquilo que mais individualizava-a, seu aspecto físico. Ideia corroborada a partir de vários termos aplicados ao gênero retratístico na época, basicamente palavras que tinham o sentido de “cópia”, como *ritratto* em italiano e *counterfeit* em francês, inglês, holandês e alemão (CAMPBELL, 1990, p.1). Antes, no século XIV, para designar um retrato, também se empregavam outras palavras, variações sobre *imagen* ou *efígie*, por exemplo, não tão ligadas à ideia de parecido (SYSON, p. 23). A literatura medieval em castelhano parece não recorrer à palavra “retrato” antes do final do século XV. Sebastião de Covarrubias só em 1611 incluiu o termo em seu dicionário definindo-o como: “La figura contrahecha de alguna persona principal o de cuenta, cuya efígie o semejança es justo quede por memória a los siglos venideros” (*apud* YARZA LUACES, p. 55). Ainda que não fizesse referência à *vera efígie*, não há dúvidas que sua existência subordinava-se ao caráter moral destacado da pessoa retratada, como durante a Idade Média (*Idem*).

Segundo os teóricos da imagem, somente pessoas importantes deviam ser retratadas, pois plebeus não eram considerados dignos de tal honra. Francisco de Holanda, autor do primeiro tratado sobre a teoria do retrato no período moderno, *Do tirar polo natural*, de 1549, quanto outros teóricos da retratística do século XVI, aconselham os pintores a só pintar pessoas cuja memória mereça ser perpetuada. Em seu tratado, Holanda ensinava como o artista deveria pintar e desenhar diretamente do natural, o que significa com a presença física do modelo, quais as finalidades do retrato e a função das coleções de retratos. De acordo com este, os retratos se destinavam a glorificar e a imortalizar pessoas de excepcional valor social,

intelectual e moral, enunciando finalidades como preservar a memória dos grandes, príncipes e reis ou imperadores, memória dos feitos heroicos ou, por outra razão, dignos de fama, memória dos ascendentes e dos ausentes. Desta forma, os retratos adquiriam um sentido de *exemplum*, quer para suprir a ausência dos retratados, reavivando-lhes a presença, chegando, em certas ocasiões, a ter uma função sucedânea ou substitutiva da personagem, e a ser, em si, objeto de respeito e reverência. Ou seja, podemos compreender o retrato moderno como exemplo legítimo do conceito de representação desenvolvido por Gombrich (1999) e retomado por Ginzburg (2001). No entanto, não cabe, no momento, um debate mais aprofundado sobre o tema dos tratados da retratística moderna.

O retrato acabou por adquirir uma função importantíssima nas cortes: ele desenvolveu-se a fim de celebrar o senhor, mostrar seu poder e riqueza, exaltando as virtudes, as redes familiares, empreendimentos e hábitos, adquirindo a capacidade de tornar visuais complexas noções políticas. O retrato ganhou destaque na diplomacia da época, fazendo uso do gênero em constantes intercâmbios entre as cortes, com vistas a alianças matrimoniais, escolhendo o momento oportuno para apresentá-los e informando sobre como haviam sido recebidos, o que se disse e quanto tempo durou seu exame (FLETCHER, 2008, p. 74). Esta primazia da representação retratística no âmbito político deu origem a galerias de retratos, como a de Margarida de Áustria em Malinas, que refletia as densas alianças forjadas pela dinastia Habsburgo nos séculos XV e XVI (EICHBERGER; BEAVEN, 1995, pp. 225-248). As galerias das cortes dos Habsburgo tinham como propósito enaltecer a história contemporânea da casa reinante e realçar a sua continuidade dinástica. Além disso, permitiam aos príncipes traçar a sua árvore genealógica até os seus antepassados ilustres – verdadeiras exposições visuais de exemplos de majestade, virtude, valor militar e boa governança.

Concluindo, a forma como se dava a exibição dos retratos é ainda um tema pouco estudado e extremamente difícil, devido ao escasso número de instalações da época conservadas intactas. Ao converter-se em peças de coleção cada vez mais condicionadas, foi frequente os retratos mudarem de espaços e as modas da decoração de interiores. Conhecemos a localização de onde eram colocados os retratos graças às descrições de visitantes contemporâneos ou representações de interiores das casas, ou então a partir do registro de inventários dos que tinham tais obras.

Referências bibliográficas

- CAMPBELL, C. *Renaissance portraits*. Yale: University Press, 1990.
- CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Fortune et vicissitudes du portrait au XVI^e siècle. In: POMMIER, E.; CASTELNUOVO, E.; PAOLUCCI, A. *Titien. Le pouvoir en face*. Paris: Skira, 2006.
- FALOMIR, M. El origen del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller. In: PORTÚS PÉREZ, J. (Org.). *El retrato español: del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.
- _____. O retrato de corte. In: FALOMIR, M. (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- EICHBERGER, D.; BEAVEN, L. Family members and political allies: the portrait collection of Margareth of Austria. *The Art Bulletin*, LXXVIII, 2, 1995. pp. 225-248.
- FLETCHER, J. Tiziano retratista. In: FALOMIR, M. (Ed). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional Del Prado, 2003.
- FRANCASTEL, G.; P. FRANCASTEL. *El retrato*. Madri: Cátedra, 1978.
- FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- GARCIA BELLIDO, A. *Arte romano*. Madri: C.S.I.C., 1972.
- GARCÍA GUAL, C. Rostros para la eternidad. In: VVAA. *El retrato*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004.
- GINZBURG, C. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo, EDUSP, 1999.
- MARTINDALE, A. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Groningen: SDU Publishers, 1988.
- MAUSS, M. Uma categoria do espírito humano. A noção de pessoa, a de “eu”. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PANOFSKY, E. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. In: *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RICHTER, G. M. A. *The portraits of the greeks*. t. I. Oxford: Cornell University Press 1969.
- SYSON, L. Testimonio de rostros, recuerdo de almas. In: FALOMIR, M. (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madri: Museo Nacional del Prado, 2008.
- THOMANN, J. Pietro d’Abano on Giotto. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991.
- WARKE, M. *O artista de corte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- YARZA LUACES, J. El retrato medieval: la presencia del donante. In: VVAA. *El retrato*. Madri, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- ZANKER, Z. *Augusto y el poder de la imágenes*. Madri: Alianza, 1992.