

O gosto vigente: modos de construção e visualização do retrato de Dona Catarina por Anthonis Mor (1552)

Janaina Santana¹

 0000-0002-2710-7225

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11721

Resumo

O objetivo deste texto é delinear as preferências visuais e de conduta que precedem os círculos letrados portugueses possivelmente conexos à construção do retrato de Dona Catarina de Áustria executada pelo pintor flamengo Anthonis Mor, em 1552, durante a sua estadia em Lisboa. Longe da mera identificação do modelo representado, ao examinarmos de que forma os códigos retórico-poéticos da retratística disseminados pelo ambiente de corte estão articulados aos princípios socioculturais e materiais do retrato designado, somemos uma camada de interpretação de uma forma mais alargada, dado o caráter icônico, simbólico e epistemológico que os retratos renascentistas apresentam.

Palavras-chave: Retrato. Portugal. Catarina de Áustria. Renascimento.

¹ Mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo na linha Arte e Tradição Clássica, sob orientação do professor Dr. Cássio Fernandes, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (nº de processo: 2022/08455-6). E-mail: santana.janaina@unifesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2710-7225>.

Neste artigo são abordadas questões inerentes aos preceitos que incidem sobre a produção do retrato de corte em Portugal no século XVI. De modo específico, destacam-se momentos importantes de sedimentação de tópicas usadas para a composição do retrato de Dona Catarina [Figura 1], executado pelo pintor flamengo Anthonis Mor, em 1552, seja pelas trilhas da textualidade, seja pelas da imagem e, principalmente, pela confluência de ambas. Em suma, o objetivo é realizar um levantamento e interpretação dos elementos artístico-culturais que engendram um discurso de afirmação e legitimação da rainha, o qual levou à confecção do retrato e que, ao serem analisados em conjunto, fornecem especificidades do contexto histórico de sua produção.



Figura 1:
Anthonis Mor. **Dona Catarina de Áustria**
(1552). Óleo sobre madeira.
107 X 84 cm,
Museu do Prado, Madrid.
Foto: Wikimedia Commons.

Para tanto, são explorados, de um lado, o *Libro primero del espejo de la perfecta princesa cristiana*, de Francisco de Monzón, editado em 1544, exclusivamente dedicado à rainha. De outro, o tratado *Do tirar pelo natural*, de Francisco de Holanda, de 1549, dedicado especificamente aos problemas artísticos da realização de retratos. Parte-se do pressuposto de que tanto a circulação de modelos de comportamento, quanto os tratados que prescrevem o processo de composição da figura humana, fornecem as circunstâncias em que se processou a fatura da obra. As expectativas de cada agente quanto à imagem pública e institucional da rainha e os ganhos de toda a ordem, trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual e de conduta nos círculos da corte portuguesa, moldaram tal processo. Enfim, quanto ao manejo dos sentidos que o retratista e a retratada pretendiam infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação.

O espelho de Monzón formava e informava imagens sobre a atuação de Catarina na corte, ora ampliando, ora reduzindo determinadas partes da imagem pelo grau de incidência da luz, advinda da escrita. Nesse sentido, destaca-se que a obra não apenas acentuou as funções específicas da rainha, mas também alguns aspectos diretamente relacionados ao comportamento cortesão das damas na corte. Além disso, sendo texto construído como *espejo* – logo, modelo exemplar do comportamento e das atitudes da mulher cristã –, ele introduz a relação da rainha, tanto com o rei como, sobretudo, com suas damas, em um equilíbrio de que deveria resultar um proveito, não só para as mulheres da corte, mas também para toda a *Respublica Chistiana*.

Em vista da relevância política e simbólica que os espelhos possuíam na construção da imagem real, mostra-se pertinente questionar as virtudes esperadas em relação às princesas e rainhas e, também, os valores que elas comportavam. Especialmente em relação a D. Catarina, é essencial identificar as imagens comumente associadas a ela no interior desse tipo de texto, bem como o modo como contribuíram para as representações e autorrepresentações a seu respeito na obra de Francisco de Monzón, dedicada à rainha no início de sua atuação política mais próxima ao rei.

As menções a D. Catarina de Áustria delineiam-se em diferentes passagens do texto. Com essa figura, Monzón estabeleceu um diálogo direto, justificando a escrita no instante mesmo em que realizava o elogio à rainha:

De esta manera, propuse de venir delante la real benignidad de Vuestra Alteza, confessando la obligacyon que tengo de servir y ofrecer este pobre dom de este espejo de princesa cristiana no para que vuestra alteza se vea en el porque sy dificil me era loar, mas dificultoso me fuera sy prefumiera de dares algun aviso o doctrina, Sino para que la Serenissima Inffanta vuestra hija y Senhora nuestra

aprenda por lición parte de vuestras Reales Virtudes: como las sabe por vuestra continua conversacion.²

Como dito, o espelho tinha como objetivo a educação, por intermédio da apresentação de uma série de *exempla* de mulheres consideradas ilustres, entre elas a própria D. Catarina, a quem a infanta Maria deveria *siempre aviso de tener delante su alteza el retrato de vuestras Reales Virtudes*.³ A passagem revelava a importância da imagem materna para o círculo letrado como exemplo a ser seguido e modelo de virtude, do mesmo modo que as figuras femininas mais próximas, como as tias, primas e avós.

O espelho estruturou-se com três prólogos: o *exordium*, dedicado à rainha e escrito em tom panegírico; a *narratio*, com os objetivos e a justificativa do texto, dirigido aos leitores; e a *divisio*, cujo conteúdo apresentava uma explicação acerca do âmago da obra. Já os títulos do LPPCA⁴ foram divididos em capítulos e dispostos na ordem seguinte: *Como es próprio cargo de la princesa cristiana ser consejera de su marido*; *De como conviene a las princesas ser legisladoras de sus mugeres*; *De la hermosura y gala que conviene tener a las princesas*; *De como conviene que la princesa sea galana en sus vestidos y trages*; *Como conviene que la princesa sea valerosa y esforçada*; *Del aviso que ha de tener la princesa cristiana en las fiestas y seraos que se hizieren*; e *Que trata de la discrecion que ha de tener la princesa en sus palabras*.⁵ É possível agrupar os temas abordados nos títulos em três grandes categorias: a primeira, acerca do poder das rainhas consortes – tanto o desempenhado pela proximidade privilegiada que elas possuíam em relação aos reis e aos centros políticos do poder, quanto aquele que deveriam exercer perante as damas e no governo das mulheres – do qual se ocuparam os dois primeiros títulos; a segunda, a respeito da sua aparência e apresentação, discriminando características físicas desejáveis e modos de trajar-se de maneira apropriada ao seu estado, tratados nos títulos três e quatro; e a última categoria, que se referiu ao comportamento da princesa, como os modos de preencher seus momentos de ócio, de como se comportar em festas e saraus e, de forma mais ampla, da discrição que deveria possuir, expressa por orientações a respeito das matérias mais desejáveis para a conversação e das pessoas mais aconselháveis.

² “Desta maneira, propus-me a vir diante da real benignidade de Vossa Alteza, confessando a obrigação que tenho de servir e oferecer este pobre presente deste espelho de princesa cristã, não para que Vossa Alteza se veja nele, pois difícil seria elogiá-la, mas mais difícil seria se eu deixasse de lhe dar algum aviso ou ensinamento. Mas sim, para que a Sereníssima Infanta, vossa filha e nossa Senhora, aprenda como lição parte de vossas Reais Virtudes, como ela já conhece por meio de vossa contínua convivência.” MONZÓN, Francisco. **Libro Primero del Espejo de la Perfecta Princesa Cristiana**. ANTT, Manuscritos da Livraria, nº 616, f. 2r.

³ “Sempre aconselho a ter diante de Vossa Alteza o retrato de vossas Reais virtudes.” Ibidem. f. 1r.

⁴ *Libro primero del Espejo de La perfecta princesa Cristiana*.

⁵ Como é próprio do cargo da princesa cristã ser conselheira de seu marido; De como é importante para as princesas serem legisladoras de suas mulheres; Da beleza e elegância que as princesas devem ter; De como é importante que a princesa seja elegante em seus vestidos e trajes; Como é importante que a princesa seja corajosa e destemida; Do conselho que a princesa cristã deve ter nas festas e saraus que ocorrerem; E trata da discrição que a princesa deve ter em suas palavras.

A apresentação dos tratados vinha seguida da exposição de um conjunto de mulheres reconhecidas a cada uma das temáticas ou virtudes elencadas por Monzón. De forma introdutória, pode-se afirmar que foram citadas: Sara, mulher de Abraão, e as imperatrizes Livia e Pompeia Plotina, pelo bom conselho aos maridos (f. 9r); Pasilea, rainha das amazonas; Semíramis, rainha da Babilônia, e Dido, rainha dos Cartagineses, como exemplo de legisladoras justas e sábias (f. 9r); Helena, mulher do rei Menelao; Júlia, mulher de Pompeu, e Artemisa, como detentoras de nobre linhagem (f. 9r); Cassandra e Bersabé, como exemplos de formosura (f. 9r); Cleópatra, Judith e Débora, como mulheres esforçadas e valorosas (f. 9r); pela discrição, Abigail, Ester, esposa do Rei Assuero, e Nucol, filha do Rei Saul (f. 9r e 10v); pelo conhecimento, Safo e Aspasia (f. 10v) e pelo comportamento em serões e festas, Hércula e Cleopátra (f. 10v). Por serem consideradas como dotadas de grandes virtudes, foram citadas Penélope, mulher de Ulisses, Lucrecia de Brutus, Pórcia e Ester (f. 10v); pelo amor aos maridos, foram mencionadas Júlia, de Pórcia, e Paulina; pelo exemplo religioso (f. 10v) e pela viuvez honrada, Dido e Artemisia (f. 10v). Um recurso constantemente adotado pelos letrados era a utilização de exemplos bíblicos e greco-romanos; o *exempla* possibilitava ultrapassar os limites da generalização e do abstrato, apontando figuras um pouco mais concretas, o que se investia de especial significado pela facilidade de compreensão que dispunha.

Com o objetivo de analisar os diferentes aspectos que compuseram as imagens sobre D. Catarina, foram priorizados no estudo os excertos que fizeram referência direta à rainha ou que dialogaram com sua trajetória. Além de permitir uma aproximação maior com as virtudes nas quais ela foi mencionada, essa escolha favorece também a identificação das contribuições de Monzón para a retificação ou mesmo criação de novas representações sobre D. Catarina de Áustria. A primeira passagem do texto com referência à rainha foi feita, como já apontado, no prólogo inicial, onde se localizava a dedicatória, escrita majoritariamente para os monarcas. O elogio era realizado nos moldes convencionalmente aceitos para a ocasião: destacava-se o nome imperial de D. Catarina – referência à casa de Habsburgo e ao seu irmão, o imperador Carlos V –, a grandiosidade de suas virtudes e, finalmente, a clemência que deveria demonstrar ao aceitar sob sua proteção a obra que lhe era dedicada.

A primeira virtude atribuída a ela correspondia ao bom conselho, disposto logo no primeiro título, *Como e próprio cargo de la princesa cristiana ser consejera de su marido*. Capacidade que todas as rainhas, princesas, fidalgas e mulheres discretas deveriam possuir, de acordo com a literatura especular, a imagem de boa conselheira se constituiria numa das representações mais expressivas vinculadas a D. Catarina. Como se verá, esse tipo de imagem em relação à rainha foi constante também em outras fontes, como a sua correspondência, os documentos relativos à sua regência e o próprio retrato realizado por Anthonis Mor.

Dentro do ambiente cortesão, o retrato de D. Catarina executado por Anthonis Mor em 1552 tinha como função pintar uma imagem para representar o seu poder, no sentido de o retrato não apenas tornar presente a ausência da rainha, mas também de exibir a sua própria presença como imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha, tendo em vista o fato de que o olho é socialmente “educado” e, por isso, vê o que é treinado para ver.⁶ Assim, os elementos simbólicos e materiais podem operar na transformação da imagem em poder, fazendo-o ser reconhecido e exposto. O retrato, desse modo, estaria longe de ser uma mera decoração, mas um mecanismo da sociedade de corte para a propagação do seu poder e louvor.⁷ De início, ao se contemplar o retrato de D. Catarina, percebe-se como foi ela caracterizada de modo sofisticado: o uso do vestido de tom cinza esverdeado, com floreados, e por cima portando casaca preta de veludo, aberta à frente e ricamente adornada com detalhes dourados e pedras. A despeito de ter adotado o estilo dos Habsburgo de se retratar, a rainha não se descuidou de imprimir elementos portugueses em sua imagem, como o tocado, tecido em ouro e pérolas, que levava à cabeça. A pose em retrato indicava a finalidade de ser vista e de ser vista de uma determinada forma. Em uma época em que cada vez mais os retratos passaram a compor galerias e inventários régios, D. Catarina escolhia um modo específico de fazê-lo. Ao contrário de várias rainhas da dinastia Habsburgo – retratadas sem grandes aparatos, mas cujo poder se percebia nos traços de fisionomia típicos dos Áustrias – D. Catarina era pintada ricamente adornada, demonstrando não apenas o valor econômico, mas também político, por meio dos objetos que compuseram sua representação.

Um fator que deve ser considerado são as relações entre D. Catarina e a infanta D. Maria, a partir do texto de Monzón e os retratos de Anthonis Mor. Para além do caráter de conduta do espelho da infanta, é perceptível a exemplaridade da figura de D. Catarina também na confecção do retrato de D. Maria [Figura 2], executado por Anthonis Mor no mesmo período de 1552. No retrato, D. Maria está sentada, tendo na mão um leque e um par de luvas, símbolos da sua elevada condição social. É interessante notar que D. Maria aparece com os mesmos brincos com duplo C que D. Catarina usou em seu retrato, apresentando uma clara ligação entre as duas imagens e os atributos de cada uma.

A cadeira é um elemento pictórico que Mor foi buscar em diversos pintores italianos, tais como Rafael, Tiziano e Bronzino. A cadeira na corte de Lisboa era considerada símbolo de autoridade, e, no retrato, ela faz referência ao futuro trono da Infanta Maria como noiva de Filipe II e como rainha da Espanha. Mor coloca Maria em uma composição triangular cuidadosamente construída, trazendo a

⁶ Cf. BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Trad. Maria Cecília P. R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1991.

⁷ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana. Ensaios de história social da arte*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 103.

princesa bastante próxima ao primeiro plano, a fim de confrontar o espectador. Esse tipo de pose seria uma variante da fórmula de meio corpo aplicada a uma figura sentada, dentro de um esquema de composição triangular em que a cadeira representa o trono. Foi a primeira vez que Anthonis Mor retratou uma figura sentada, e apenas voltou a utilizar essa solução formal em outro retrato de corte, o de Maria Tudor [Figura 3], da Inglaterra, em 1554. Nele, Maria Tudor aparece com as mãos afastadas e a cabeça apoiada em uma superfície plana; a fusão da imagética mariana com imperativos dinásticos e, portanto, corporais, é evidente na rosa vermelha em flor que a rainha segura. Ela é oferecida em frente ao seu abdômen, que se torna o foco de atenção pela combinação entre o cinto adornado com joias, a saia dividida e a fita suspensa do relicário. A rosa vermelha era um símbolo de Maria Tudor, a personificação da Igreja e da mãe de Deus, a rosa sem espinhos. Também era, é claro, um emblema dos Tudor, e, portanto, servia como meio de identificação da rainha inglesa.



Figura 2:
Anthonis Mor. *Dona Maria de Portugal* (1552).
Convento das Descalzas Reales, Madrid.
Foto: Wikimidia Commons.

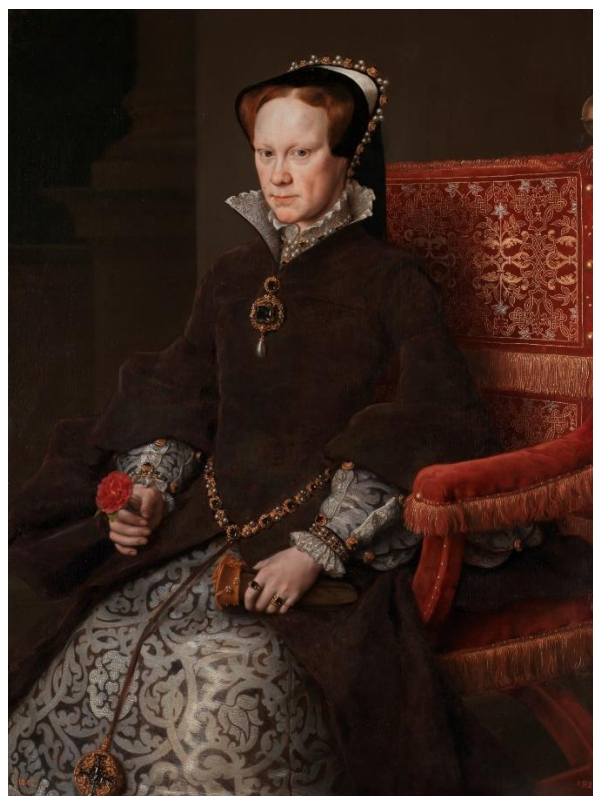


Figura 3:
Anthonis Mor. *Maria Tudor de Inglaterra* (1554).
Óleo sobre painel. 109 x 84 cm.
Museu do Prado, Madrid.
Foto: Wikimidia Commons.

Por outro lado, ao se reportarem as formas de retratar dentro do contexto do retrato português nesse período, não se pode deixar de mencionar a centralidade da figura de Francisco de Holanda e o seu tratado *Do tirar pelo natural*, finalizado em 1549, após sua viagem a Roma. Nesse texto, ele se dedica especificamente aos problemas artísticos da realização de retratos. O curto prólogo do tratado apresenta as circunstâncias e o lugar de encontro – o regresso, de quem se apresenta como primeira pessoa e autor, de uma remontagem a Santiago de Compostela, detendo-se na cidade do Porto, curiosamente apontada como cidade estrangeira em Portugal – e o principal interlocutor desse mesmo autor, Brás Pereira Brandão, amigo de infância de Francisco de Holanda.

Na economia narrativa do tratado, Brás Pereira será o *discípulo* que dirige as questões ao *mestre*, o autor que se autoneia Feramando/Fernando, ou aquele a quem este faz perguntas para aquilatar da compreensão do que lhe haveria ensinado noutras ocasiões em que tinham praticado sobre o tema.

Seguem-se 11 diálogos, não numerados, mas encabeçados pelo tema de cada um e pela ordem dos interlocutores na entrada de cada um deles. No primeiro, discute-se a questão de quem merece ser retratado. Apesar de se defender o preceito de que um grande pintor “pinte muito poucas pessoas, e estas muito singularmente escolhidas; pondo mais perfeição e o cuidado no primor da pouca obra no número da muita”⁸ e de, conseqüentemente, se dar a impressão de que muito poucos, como os grandes príncipes e reis da história, merecem ser retratados, abre-se claramente uma gama de possibilidades, muito mais alargada, ao se contemplar o retrato de princesa ou rainha, “que por sua virtude e saber é digna de ser reconhecida dos vindouros”.⁹

No segundo diálogo, discutem-se as circunstâncias da realização do retrato, com recomendações muito precisas sobre a posição do artista em relação ao retratado, a iluminação e o delinear inicial do retrato com o *stylo* ou o carvão.¹⁰ Brás Pereira recomenda a Feramando que devem estar, artista e retratado, preferencialmente sós, dando um curioso exemplo biográfico do pai de Holanda a retratar o imperador Carlos V. Recomenda igualmente que a obra só deva ser vista depois de acabada, em nome da concentração a que deve estar sujeito o pintor, de modo a garantir que não se perca e desmanche “a imaginação inteira do que faz a obra (se é excelente homem), estando toda junta e recolhida em si mesma, e aconselhada consigo mesma no intento que tem cuidado e no fim em que deparar.”¹¹

⁸HOLANDA Francisco. *Do Tirar Pelo natural*. In: FRANCO, José Eduardo; FIOLEAIS, Carlos; MONTEIRO, Patrícia; SERRÃO, Vítor. **Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa**: primeiros tratados de pintura. Lisboa: círculo de Leitores, 2019. p. 257.

⁹Ibidem. p. 258.

¹⁰Ibidem. p. 260.

¹¹Ibidem. p. 262.

Aprofundando as tipologias de retrato, o terceiro diálogo, em que Brás Pereira resume perante Feramando, que o interroga, o que fora em ocasiões anteriores aprendido, começa por recomendar a escolha dos pontos de vista, de modo a ir ao encontro da maneira e postura habituais da pessoa a retratar, para em seguida apresentar os três tipos de poses do retratado, frontal, de perfil e a três quartos, que no códice original estariam ilustrados com desenhos, com clara preferência pelo terceiro. Brás Pereira ainda refere as poses recursadas, sobre as quais sentencia o interlocutor, Feramando que “há se de saber fazer, e nunca se há de querer fazer”.¹²

Ambos, de novo nos papéis iniciais (o discípulo que interroga o mestre), ao longo dos cinco diálogos seguintes, vão debruçar-se sucessivamente, e de cima para baixo, sobre os três terços do rosto, ocupando-se dos preceitos para tirar do natural os olhos (IV), as sobrancelhas (V), o perfil do nariz (VI), a boca (VII) e o primor e lugar da orelha (VII). Brás Pereira remata esse grupo de capítulos com a pergunta: “Onde me mandais que toque para fazer parecer vivo a um rosto que não bole?”, ao que responde Feramando, numa síntese dos lugares em que pontos de luz realçam a figura e se aproximam do natural, que é “tocando-lhe um pouco nos olhos, e outro pouco na boca, em outro pouco em o nariz, e outro pouco na barba e nas faces (sabendo-o bem fazer), [que] torna vivo o que é morto e parecer o que não se parece”.¹³

No Nono diálogo, Feramando e Brás Pereira ocupam-se do corpo retratado, em busto, em meio corpo, sentado e em pé, dando ocasião ao autor para mostrar a sua erudição e referir o seu recente tratado *Da pintura antiga*, rematando com a recomendação: “lembre-vos que a figura que ao natural tirardes, e retrato que fizerdes de fantasia, que debaixo do vestido há de ter carnes e debaixo da carne metidos os ossos, porque aqui cometem grandes ignorâncias os ignorantes”.¹⁴

É no décimo diálogo que os interlocutores tratam do vestido, com a explícita menção de que, da cabeça aos pés, “Que se pareça já no vestido e perfil da pessoa a pessoa, e que se conheça quem é.”¹⁵ Mas, para Feramando, o maior desafio será

[...] quando começar a desenhar os retratos de Suas Altezas, ou el-rei ou a rainha, que sem lhes pintar ainda os olhos, nem o nariz, nem a boca (que são os indícios por onde se conhecem pessoas quando estão bem pintadas), de fazer somente em feição e perfil, ou talho de cabeça, e do vestido, ou do corpo, que quem quer que o tal começo vir diga sem dúvida ser aquele ou el-rei ou a rainha, não tendo ainda nada no rosto, mas somente no primeiro risco e talho que faz a feição da cabeça e do corpo; isto, porque o tenho eu por muito, desejo eu o de o fazer.¹⁶

¹² Ibidem. p. 266.

¹³ Ibidem. p. 274.

¹⁴ Ibidem. p. 276.

¹⁵ Ibidem. p. 276.

¹⁶ Ibidem. p. 277.

Finalmente, no décimo primeiro, e último, diálogo, surgem os finais *avisos* recomendados por Feramando no tirar polo natural, com insistência nos *primores*, que traduzem numa certa idealização dos retratados, na atribuição da venustidade à idade que a justifica e nos corretos alinhamentos das proporções dos elementos do rosto, recorrendo, se for necessário, a um espelho, como se recomenda no tratado *Da pintura*, de Alberti, que Holanda lera pouco antes e que se torna pretexto para a exaltação do seu próprio empreendimento teórico.

No mesmo ano em que Francisco de Holanda terminou a escrita do tratado *Do tirar pelo natural*, como Jordan-Gschwend mesma aponta, D. João III financiou a ida do artista, nascido na Espanha, porém criado na corte portuguesa, Alonso Sánchez Coello, para a Flandres.¹⁷ Com quem esse artista entrou em contato? Com Anthonis Mor que, naquele momento, estava a vias de passar a servir Maria da Hungria, regente dos Países-Baixos. Importante ter em mente que Mor já possuía uma fortuna crítica positiva no que diz respeito ao campo do retrato, tendo servido ao Cardeal Granvelle que, em correspondência de 1583, dizia que Sánchez Coello tinha se formado em sua casa com o pintor Anthonis Mor.¹⁸

Coello foi enviado a terras nórdicas justamente no ano em que Holanda terminou seu texto sobre a retratística. Além disso, no ano seguinte, é bem provável que ele tenha viajado à Itália com seu então mestre Anthonis Mor, que por sua vez deve ter estudado de forma bem próxima os retratos pintados por Tiziano Vecellio. Para além dessa viagem, é preciso ter em mente que, por ter sido elevado ao *status* de artista da corte de Maria da Hungria, uma Habsburgo, é bem provável que ele já tivesse entrado em contato com os retratos feitos por Tiziano, que circulavam por Bruxelas e Flandres. É perceptível uma cadeia de relações artísticas possíveis, que envolve a Itália, vista pelos próprios contemporâneos como o centro da produção artística, os ditos Países Baixos ou Norte da Europa, centro esse representado por Anthonis Mor, já famoso retratista, mas ainda mais celebrado após a sua viagem a Roma, e, também, por Alonso Sánchez Coello, aquele que pode ser visto como o representante da Península Ibérica.

Com isso em vista, é necessário levar em consideração que, nos tratados pictóricos do século XVI, os letrados prescrevem que o processo de composição da figura humana não devia se atentar apenas aos traços fisionômicos do modelo, mas também ao *tipo* de pessoa que deveria ser pintada, o que implica um processo de notação de base caraterial, prescrito pelo costume artístico, ou seja, teria como fundamento a ideia de *ethos*, conservando também a memória da função política do indivíduo.

¹⁷ GSCHWEND, Annemarie Jordan. *O retrato de corte em Portugal: o legado de Antonio Moro (1552-1572)*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994. p.66.

¹⁸ FONSECA, Raphael. **Francisco de Holanda: “Do Tirar Pelo Natural” e a retratística**. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas, Campinas, 2010. p.91.

Nessa perspectiva, os tratados de pintura são considerados fontes de preceitos e de lugares que indicam os meios adequados para o pintor realizar a sua obra com excelência. Mesmo não dando conta de todo o campo pictórico, pois “[...] a instrução da arte ocorre na oficina, na qual a transmissão oral, como é costume arrazoar, prevalece sobre as outras vias, no que, mesmo quando praticado, o escrito é exceção”¹⁹, esses textos teóricos apresentam regras essenciais para que a representação dos vários tipos sociais, que se diferenciam pelo caráter adequado expresso pelas diferentes tintas, seja *verossímil* e *decorosa*. Por essa razão, a preocupação em instruir a prática dos artistas é substancial nos tratados, como se nota, por exemplo, no *Do tirar pelo natural*.

Em termos mais gerais, os tratados de pintura, ao longo do tempo, propõem duas coisas fundamentais para representação primorosa da figura humana: de um lado, o pintor deve apresentar uma imagem semelhante ao modelo; de outro, essa imagem deve ser adequada ao caráter representado. Nesse caso específico, o procedimento pictórico atualiza nos casos particulares tipos sociais historicamente regrados – o rei, a rainha, o guerreiro, o discreto, a dona, o cortesão etc., sem perder de vista os traços fisionômicos do modelo. Aqui, a ideia de *ethos*, apresentada na Poética de Aristóteles, e os *loci a persona*, encontrados nas retóricas e preceptivas latinas, são essenciais para pensarmos a prática de representação dos caracteres na pintura, porque possibilitam que os indivíduos sejam representados no retrato pictórico, assim como no poético, como *homens melhores, piores e iguais a nós*²⁰.

Pelas análises aqui rascunhadas, o tratado de Francisco de Holanda foi, portanto, um importante texto dentro do ambiente retratista de corte em Portugal. Primeiramente, pelo seu aparente “ineditismo” no que diz respeito ao exclusivo tratamento dado à teoria do retrato. Em segunda instância, mas de nenhuma forma menos importante, por poder ser relacionado tanto à produção de retratos realizados em Portugal, embora não haja aqui uma correlação clara entre palavra e imagem, quanto à série de cruzamentos ainda a fazer entre o texto e os retratos portugueses produzidos durante o século XVI. O seu escrito é central para explorar a prática retratística do período, e o seu trabalho na corte de Dona Catarina sinaliza para uma possível interlocução com Anthonis Mor, uma vez que, enquanto Holanda fazia circular uma teoria do retrato por meio do tratado, Anthonis Mor executou as figurações dos soberanos. Desse modo, pode-se supor que o escrito de Francisco de Holanda incentivou direta ou indiretamente a visita, a atuação e certa *escola retratística* instaurada por Anthonis Mor em Portugal, em 1552.

¹⁹ KOSSOVITCH, Leon. **Apresentação**. In: ALBERTI, Leon Batista. Da Pintura. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. 4º ed. rev. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014. p.10.

²⁰ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analíticos e enomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 202.

Este artigo tentou demonstrar, de modo sumário, como as formas de escrita nos círculos eruditos da corte são regradas e regem as formas da prática do retrato. As particularidades de ordem histórica verificadas na circulação de letrados, pintores, diplomatas e outros dignitários envolvidos com as artes do retrato em Portugal indicam que o retrato cortesão não podia limitar-se apenas a reproduzir traços físicos; deveria refletir a fisionomia, mas também ajustar-se às exigências da arte e atender aos códigos que circulavam dentro da cultura cortesã.

Desse modo, o espelho de Monzón e o tratado de Francisco de Holanda são centrais para se entender o funcionamento dessa prática retratística, ou seja, como as letras e as artes visuais relacionavam o retrato em louvor a Dona Catarina com os títulos de nobreza, perpetuando, pelo retrato, uma memória elogiosa da monarquia portuguesa do período joanino. A relação entre Anthonis Mor e D. Catarina foi decisiva para visualizar esses códigos, pois no retrato de corte, mais que em qualquer outro gênero, o estilo do pintor e a imagem do governante eram indissociáveis.

Referências bibliográficas

Obras antigas:

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analíticos e enomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

HOLANDA Francisco. Do tirar pelo natural. In: FRANCO, José Eduardo; FIOLEAIS, Carlos; MONTEIRO, Patrícia; SERRÃO, Vítor. **Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa**: primeiros tratados de pintura. Lisboa: círculo de Leitores, 2019.

HOLANDA, Francisco d. **Do tirar pelo natural**. Editor: Raphael Fonseca. Campinas: Unicamp, 2013.

MONZÓN, Francisco. **Libro Primero Del Espejo De La Perfecta Princesa Cristiana**. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria, N° 616.

Bibliografias:

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Trad. Maria Cecília P. R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1991.

CAMPBELL, Lorne. **Renaissance portraits**. European Portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries. Yale, University Press, 1990.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**. Ensaios de história social da arte. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FONSECA, Raphael. **Francisco de Holanda**: “Do tirar pelo natural” e a retratística. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Programa de Pós- Graduação em História, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

GSCHWEND, Annemarie Jordan. **O retrato de corte em Portugal**: o legado de Antonio Moro (1552-1572). Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Batista. **Da pintura**. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. 4º ed. rev. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014.

POMMIER, Édouard. **Theories du portait**: de la Renaissance aux Lumières. Paris: Gallimard, 1998.

POPE-HENNESSY, John. **The portrait in the renaissance**. New York: Bollingen Foundation; distributed by Pantheon Books, 1966.

PUENTES, Fernando Rey. **A técnica em Aristóteles**. In: Hypnos, ano 3, n. 9, 1998, p. 129-135.