

Apresentação

Dossiê Retratos

Neste número, a revista *Cadernos de Pesquisa do CDHIS* apresenta um dossiê de título simples e curto, expresso com um único vocábulo: “Retratos”. Contudo, que não se engane o leitor quanto às supostas simplicidade do conceito e ingenuidade de seu plural. Nem como gênero pictórico, nem como categoria historiográfica os retratos são matérias evidentes. Ao contrário, historicamente, os retratos revelam muito mais ambiguidades e opacidades do que poderia sugerir uma visada a partir do senso comum.

Na tradição artística dos séculos XV ao XIX, o retrato, via de regra, é considerado um gênero menor quando comparado à grande “pintura histórica”, aos gêneros alegóricos e mitológicos, à pintura religiosa, aos grandes temas que aproximariam a pintura da poética, com as suas propriedades narrativas, alusivas às “grandes ideias” ou “intuitivas”. Assim como as naturezas-mortas e as paisagens, os retratos estariam mais próximos da cópia de objetos visíveis e imóveis do que daquela “grande imitação” destinada a edificar, emocionar ou arrebatador o observador.

Na historiografia, o retrato, como fonte, desde o século XIX, em autores como, por exemplo, Jacob Burckhardt, surge como sinal de surgimento da categoria de indivíduo e, assim, retrato e modernidade são categorias que se frequentam mutuamente. Por outro lado, como ferramenta discursiva, seja no registro verbal ou visual, os retratos povoam as narrativas históricas desde a Antiguidade. Sua capacidade de gerar evidência é tão potente que fizemos do verbo “retratar” quase que sinônimo de “testemunhar”; e testemunhar com detalhes, profundidade, clareza, pertinência. O “retrato”, como “prova” histórica, é altamente persuasivo e tem a sua eficácia na mais antiga instituição historiográfica: a autópsia.

Problematizar “os retratos” é uma forma, portanto, de desestabilizar categorias naturalizadas da e pela historiografia (inclusive a historiografia da arte). Avaliar a sua polissemia, os seus sentidos históricos variados, a sua relação com “modernidades”, suas dimensões artísticas, pictóricas, retóricas ou poéticas em historicidades particulares é um fértil terreno para os estudiosos das artísticas envolvidas no agir histórico, nas linguagens em que se desenrolam as relações humanas no tempo. Os artigos que compõem este dossiê são contribuições pontuais preciosas nesta direção. Por isso, nós, organizadores deste volume, agradecemos os autores pela oportunidade que nos deram de os reunir e de os apresentar à comunidade acadêmica, prestigiando-nos e colaborando na construção contínua do *Cadernos de Pesquisa do CDHIS* como veículo de ideias e estudos originais no âmbito das humanidades, com respeito à qualidade acadêmica e ao interesse público.

Mas vamos, agora, aos textos:

Paulo Martins retomou e avaliou a pertinência de um conjunto de reflexões que têm por objeto o retrato romano, problematizando termos anacrônicos e/ou generalistas e propondo formas datadas de ver/ler estas imagens. Para tanto, o autor trabalhou com cinco variáveis (quantitativa, temporal, geográfica, social e elocutiva), que utilizou para demonstrar a complexidade e larga circulação de “tendências figurativas” em Roma, o que indica a possibilidade de se admitir o ecletismo desta arte. Logo, uma análise pautada na precisão conceitual poderia indicar, com maior exatidão e verossimilhança, elementos referentes à composição, exposição e fruição dos retratos, evitando simplificações grosseiras.

Rui Luis Rodrigues ocupou-se do chamado “humanismo erasmiano” e da maneira como Erasmo foi retratado em diferentes circunstâncias históricas. Este humanista contou com o auxílio de muitos amigos para escrever suas obras, e escreveu assiduamente para intensificar sua rede de amizades. Além de homem das letras, portanto, Erasmo também foi homem político. O humanismo erasmiano, segundo Rodrigues, foi mobilizado por diferentes autores em circunstâncias variadas e com finalidades muito particulares e datadas. Além disso, quando os fundamentos da ortodoxia cristã passaram por modificações ao longo do século XVI, alterou-se também a recepção das obras de Erasmo. Não poderia ele prever os rumos da história, pois caminhava, como bom humanista, com “os olhos postos no passado”.

Isabel Hargrave expõe os significados artísticos e políticos do *Retrato do Cardeal Cristóforo Madruzzo*, de Ticiano, pintado em 1552, e que representa o príncipe-bispo de Trento ao lado de um relógio mecânico a ele presenteado pelo imperador Carlos V. Madruzzo teve um papel político enorme em seu tempo, exercendo mediação entre os poderes papal e imperial. Foi anfitrião do Concílio de Trento e hábil aproximador da reforma da Igreja aos interesses dos Habsburgos. O relógio presente na cena aponta para a hora de abertura do Santo Concílio, fazendo clara referência a ele. Ao mesmo tempo, reforça uma série de atributos de caráter e de virtudes típicas de um prelado ou de um moderno governante, conforme preceituado iconograficamente e em termos políticos-morais por autores como Cesare Ripa e Antonio de Guevara.

Eduardo Sinkevique analisa, comparativamente, dois “retratos” do monarca português D. João IV: uma gravura em buril executada por Franz Harrewijn para circular na obra *História do Reino de Portugal* (1730), de Manuel Faria e Souza, e a mobilização da prosografia nos escritos de D. Luís de Menezes, quando realiza uma etopeia, na qual “a pintura do caráter se liga à pintura antropomórfica da figura exterior do homem, para representar as disposições de ânimo de D. João IV”. Assim procedendo, o artigo conclui que “o retrato é uma narrativa pictórica” e a sua retórica (com os seus modos de imitação/emulação) aplica-se analogamente, no século XVIII, à narrativa verbal dos gêneros históricos, tendo ambas afinidades com o gênero epi-

dítico, na variante encomiástica e de função memorialística.

Breno Marques Ribeiro de Faria analisou alguns retratos da família real portuguesa e de alguns membros da administração colonial pintados entre os séculos XVIII e XIX. Seu intuito foi avaliar algumas características da cultura setecentista luso-brasileira, apontando para nexos entre a pintura de retratos e a execução do poder monárquico português. A “economia de dom” parece ser uma categoria nuclear na reflexão do autor, que concebe o ato de presentear como fundamento de uma “lógica clientelar” a partir da qual deveria haver reciprocidade entre as diferentes partes do “organismo” português, para a promoção do bem comum. Faria percebe a existência de lugares comuns nas pinturas que delineiam exemplos de conduta e reforçam a centralidade e imprescindibilidade do bem comum.

Amílcar Torrão Filho estudou alguns “retratos” da cidade luso-brasileira que foram “pintados” ao longo do século XIX por viajantes que traçaram ora descrições topográficas, ora a “fisionomia moral” dos povos ali presentes. Com isso, ele demonstrou que muitos dos retratos que estas narrativas produziram partiram não somente da observação empírica, mas também de uma cultura letrada que estes viajantes carregavam consigo. Torrão Filho deixou evidente, por exemplo, que as descrições dos subúrbios de Londres e Paris desfilavam lugares comuns presentes também nas narrativas sobre as cidades luso-brasileiras. O olhar estrangeiro que apreendeu as curiosidades americanas muitas vezes utilizou como critério de comparação cidades que visitou através de viagens e de leituras, edificando “espelhos de alteridade”. A tópica da experiência, portanto, mais do que comprovação de um testemunho empírico, poderia ser mobilizada como reforço à visibilidade e verossimilhança do retrato pintado.

Fechando o dossiê, a série de retratos da família Roulin, pintada por Vincent Van Gogh, em Arles, no ano de 1888, é o objeto estudado pelo artigo de Felipe Martinez. A série é tratada como expressão do “caráter duplamente moderno da pintura de Van Gogh no período”. Por um lado, ela retomaria a tendência inicial da carreira do pintor, quando representava, na Holanda e na Inglaterra, tipos populares e marginalizados da Europa vitoriana. Por outro, neste novo contexto de sua obra, os tipos dão lugar aos retratos propriamente ditos, individualizantes e relativos a sujeitos singulares. Ao apresentá-los em série, Van Gogh objetivava articular o individual e o coletivo de maneira renovada. Além disso, a modernidade da série estaria vinculada ao amadurecimento das tendências estilísticas que Van Gogh teria assimilado e combinado originalmente a partir de seu contato com as vanguardas parisienses, impactando profundamente na sua compreensão e utilização de um sistema de combinação de cores complementares.

Completa o número um artigo livre em que Marcel Mano e Daniella Santos Alves buscam reconstruir o panorama etnográfico e histórico do contato entre índios Kaya-

pó e negros fugidos da escravidão na região do “sertão da farinha podre” (atual Triângulo Mineiro) no século XVIII. Para isso, o artigo parte de um cruzamento fértil entre perspectivas antropológicas e historiográficas, inspirado em autores como Marshall Sahlins e Carlo Ginzburg, no intuito de superar duas visões tradicionais nas quais aos índios são negados os papéis de “sujeitos históricos conscientes”. Ao contrário, os autores buscam “uma análise mais complexa, que considere, na sua dimensão histórica, os processos de interpenetração e intersecções, de coexistências espaciais e sucessões temporais nas tramas reais de relações entre esses índios e seus diferentes outros”.

Guilherme Amaral Luz

Cleber Vinicius do Amaral Felipe