

**Maíra Canina Silvestrin**

**O suposto *Retrato de Alvise Contarini* do Museu de  
Arte de São Paulo: de Tiziano a Paris Bordon**

**CAMPINAS**

**2013**





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

MAÍRA CANINA SILVESTRIN

**O suposto *Retrato de Alvise Contarini* do Museu de  
Arte de São Paulo: de Tiziano a Paris Bordon**

Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
para obtenção do Título de Mestra em  
História, na área de concentração em  
História da Arte.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela  
aluna Maíra Canina Silvestrin e orientada pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio.  
CPG, 21/03/2013.

CAMPINAS  
2013  
iii

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

Si39s Silvestrin, Maíra Canina, 1981-  
O suposto *Retrato de Alvise Contarini* do Museu de Arte de São Paulo : de Tiziano a Paris Bordon / Maíra Canina Silvestrin. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Luciano Migliaccio.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bordon, Paris, 1500-1571 - Retrato de Alvise Contarini.
2. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
3. Retratos (Pintura italiana) - Séc. XVI. 4. Relógios.
5. Iconografia. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** The alleged *Portrait of Alvise Contarini* at São Paulo Museum of Art : from Tiziano to Paris Bordon

**Palavras-chave em inglês:**

Portrait painting, Italian - 16th century

Clocks

Iconography

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Mestra em História

**Banca examinadora:**

Luciano Migliaccio [Orientador]

Luiz Cesar Marques Filho

Ricardo Marques de Azevedo

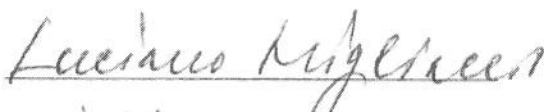
**Data de defesa:** 21-03-2013

**Programa de Pós-Graduação:** História

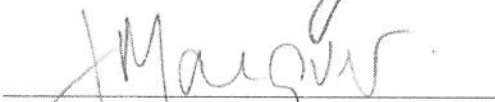
A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 21 de março de 2013, considerou a candidata Maíra Canina Silvestrin aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Luciano Migliaccio



Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho



Prof. Dr. Ricardo Marques Azevedo



Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes

---

Prof. Dr. Elaine Cristina Dias

---

Errata: Onde constou Ricardo Marques Azevedo leia-se Ricardo Marques de Azevedo.





*Dedico esta pesquisa ao meu amor, Eduardo Silvestrin.*





## AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento da pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Migliaccio, pelo imenso apoio, atenção, paciência, confiança, disponibilidade e estímulo, fundamentais para o desenvolvimento e conclusão desta pesquisa. Agradeço também as preciosas observações, a leitura e o debate de ideias.

Aos membros da banca, pela paciência na leitura do texto, especialmente ao Prof. Dr. Luis César Marques pelas ricas observações e entusiasmo com a pesquisa, e ao Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo, igualmente, pelas cruciais observações.

Ao Prof. Dr. Maurizio Ghelardi (SNS), pelo fundamental auxílio, durante o período de pesquisa na *Scuola Normale Superiore de Pisa* (SNS), em fevereiro de 2012.

Ao Prof. Giorgio Fossaluzza (*Università degli Studi di Verona*), pela disponibilidade para conversar sobre o trabalho, e pelas observações, enriquecedoras.

Ao Prof. Dr. Antonio Collareta (*Università di Pisa*), igualmente, pelas orientações preciosas e disponibilidade para conversar sobre a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Antonio Pinelli (*Università degli Studi di Firenze*) pela paciência para conversar sobre a pesquisa e pelas observações preciosas.

Ao Prof. Dr. Augusto Gentili (*Università Ca'Foscari*) pelas observações preciosas e pela gentil cessão de parte de seu mais recente livro sobre Tiziano, ainda no prelo.

Aos funcionários da Biblioteca do MASP, especialmente Ivani di Grazia Costa, Coordenadora da Biblioteca, Romeu e Maíra por toda ajuda, indispensável e em tantos momentos, com a bibliografia fundamental no desenvolvimento da pesquisa.

À Eunice Sophia, Coordenadora do Acervo do MASP, pela disponibilidade em ajudar com a pesquisa no Acervo do Museu.

À Karen Cristine Barbosa, Coordenadora do Departamento da Conservação e Restauro, pela disponibilidade em realizar o exame físico da obra.

À Eugênia Gorini Esmeraldo, Coordenadora de Intercâmbio do MASP, pela prontidão no auxílio com as imagens dos retratos do MASP.

Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UNICAMP, e da secretaria do IFCH.

Ao Kunsthistorisches Institut, de Florença, à Scuola Normale Superiore, de Pisa (SNS), e à Biblioteca Mário de Andrade de São Paulo.

Aos professores que ministraram as disciplinas que cursei no IFCH no período do mestrado. Todas as aulas foram especiais e enriquecedoras.

Ao meu marido Eduardo Silvestrin, pela imensa paciência e apoio incondicional em todos os aspectos.

À minha mãe, Iara Mara, e ao meu pai, Carlos Roberto, pelo apoio incondicional, mas especialmente por terem me transmitido o amor pelo conhecimento. A ambos devo tudo o que sou.

Ao meu irmão Diogo, pela importante ajuda em vários momentos. À minha irmã Marina, ao meu irmão Amauri e à minha avó Ida pelo apoio constante.

Ao meu sogro José Silvestrin e minha sogra Bete Silvestrin, por todo apoio.

Aos amigos, Júlia Oliveira, Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida, Cristiane Silvestrin, Ana Flora Murano, Claudio Alvez, Marcela Formico, Rejane Bernal, Renata Maria Martins, Fernanda Marinho e Stela Politano, por toda ajuda.

Às amigas, Mariana Cury Moreira, Priscila Polycarpo, Paula Napo, Maria Cristina Azevedo Spartano e Marlene Azevedo que sempre estiveram presentes oferecendo apoio.

Aos amigos que fiz do IFCH, cuja convivência agradável e enriquecedora contribuiu de alguma forma para a construção deste trabalho.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta pesquisa.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o retrato atribuído a Paris Bordon (1500 - 1571), conservado no Museu de Arte de São Paulo. O museu identifica a pintura com o título "Retrato de Alvise Contarini (?)" e data a obra entre 1525 e 1550. A tela se insere no contexto veneziano da pintura renascentista, e durante algum tempo muitos estudiosos atribuíram-na a Tiziano. Dentre suas características, destacam-se a atmosfera envolvente de luz e sombra, o olhar expressivo do modelo voltado para o observador e a presença de um nicho arquitetônico *all'antica*, onde a figura está inserida. O modelo segura um relógio de mesa que pode comportar uma ampla gama de significações e que confere à obra um caráter simbólico e emblemático. A identidade do retratado permanece incerta, embora o museu tenha aceitado a hipótese de se tratar de Alvise Contarini. Esta dissertação apresenta um estudo sobre a obra, com o propósito de inseri-la em seu contexto histórico e artístico, analisando-a em seus aspectos formais, estilísticos, e também iconográficos. Com isso, chegou-se a um conhecimento mais amplo e profundo da obra, das suas relações com o contexto histórico-artístico, com a pintura de Tiziano e, principalmente, com a de Paris Bordon, além dos possíveis significados que o relógio pode comportar nesse retrato.

**Palavras-chave:** Retrato no Renascimento. Pintura veneziana. Paris Bordon. Iconografia. Relógio.

## ABSTRACT

The subject of study in this dissertation is the portrait attributed to Paris Bordon (1500-1571) which is kept in the Museum of Art of São Paulo. The museum identifies the painting with the title "Portrait of Alvise Contarini (?)" and dates the work between 1525 and 1550. The work is inserted into the context of Venetian Renaissance painting and for some time many scholars assigned it to Tiziano. Among its characteristics it stands out the involving atmosphere of light and shadow, the expressive look of the model facing the observer and the presence of an architectural niche *all'antica*, where the figure is inserted. The model holds a table clock that may convey a wide range of meanings, which give the work a symbolic and an emblematic character. The identity of the portrayed remained uncertain, although the museum has accepted the hypothesis of considering it Alvise Contarini. This work proposes a comprehensive study on the screen, with the purpose to insert it in its historical and artistic context, analyzing it in terms of formal, stylistic and also iconographic aspects. This way we achieved a broader and deeper knowledge of the work, of its connection with the historical and artistic context, with Tiziano's painting and, mainly, with the painting of Paris Bordon, and the possible meanings the clock might cover.

**Keywords:** Portrait in the Renaissance. Venetian painting. Paris Bordon. Iconography. Clock.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 HISTÓRIA DA OBRA</b> .....	9
1.1 A Proveniência da Obra .....	9
1.2 O Problema da Atribuição .....	14
1.3 O Problema da Identificação do Retrato: Um Membro da Família Contarini? .....	18
<b>2 ANÁLISE DA OBRA E DO CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO</b> .....	23
2.1 Considerações Preliminares sobre o Retrato em Veneza no Início do Século XVI ...	24
2.2 Tiziano e os Desdobramentos do Retrato em Veneza .....	32
2.3 O Retrato do MASP .....	40
2.3.1 O Nicho Arquitetônico <i>all'antica</i> .....	44
2.3.2 O Retrato do MASP e a Tradição de Símbolos em Retratos .....	46
2.3.3 A Relação com Tiziano.....	50
2.4 Paris Bordon.....	55
2.4.1 A formação Artística.....	55
2.4.2 Outras influências .....	61
2.4.3 Considerações sobre Paris Bordon Retrartista .....	67
2.5 Paris Bordon e o Retrato do MASP .....	75
<b>3 ANÁLISE DOS ASPECTOS SIMBÓLICOS E ICONOGRÁFICOS DA OBRA</b> .....	81
3.1 O Relógio Mecânico .....	82
3.2 O Relógio: Objeto da Nobreza, Símbolo da Temperança e da Sabedoria.....	92
3.3 Desdobramentos da Iconografia do Relógio.....	98
3.4 Considerações sobre o Relógio na Literatura Emblemática e no <i>Iconologia</i> de Ripa .....	103
3.5 O Relógio e o Retrato .....	107
3.6 O Relógio no Retrato do MASP .....	121
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	131
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	135
<b>ANEXOS - Carta de Eleonora Fatigati ao MASP</b> .....	148
Figuras.....	149



## **LISTA DE SIGLAS**

**MASP** – Museu de Arte de São Paulo  
**FAPESP** – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo  
**UNICAMP** – Universidade Estadual de Campinas  
**SNS** – Scuola Normale Superiore de Pisa





## LISTA DE FIGURAS

1. BORDON, Paris. *Retrato de Alvise Contarini (?)*, 1525-50. Óleo sobre tela, 94 x 70 cm. MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
2. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Cristoforo Madruzzo*. 1552. Óleo s/ tela. 230 x 231 cm. Viena: Galeria Uffizzi.
3. VECELLIO, Tiziano. *Cavaleiro de Malta*. 1515 aprox. Óleo s/ tela. 80 x 64 cm. Florença: Galeria Uffizzi.
4. VECELLIO, Tiziano. *Batismo de Cristo*. C.1513. Óleo s/ tela. 200 x 152 cm. Roma: Pinacoteca Capitolina.
5. BORDON, Paris. *Retrato de Homem com Livro*, c.1523. Óleo s/ tela, 77,5 x 65,5 cm. Munique, Alte Pinakothek. Fonte: Canova (1964).
6. BORDON, Paris. *Mulher com menino*. 1535-40. Óleo s/ tela, 97x77 cm. São Petersburgo, Hermitage.
7. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Georges d'Armagnac com seu secretário Guillaume Philander*. 1536-9. Óleo s/ tela. 104,1 x 114,3cm. Northumberland: Alnwick Castle, Coleção do Duque de Northumberland.
8. ROBUSTI, Jacopo, (TINTORETTO). *Milagre de Santa Agnes*. 1550-70. Óleo s/ tela, 400 x 200 cm. Veneza: Igreja Madona dell'Orto.
9. ROBUSTI, Jacopo, (TINTORETTO) *Milagre de Santa Agnes (DETALHE)*. 1550-70. Óleo s/ tela, 400 x 200 cm. Veneza: Igreja Madona dell'Orto.
10. *Lápide e Busto de Alvise Contarini*. c. 1650. Veneza: Igreja Madona dell'Orto.
11. *Busto de Alvise Contarini (DETALHE)*. c. 1650. Veneza: Igreja Madona dell'Orto.
12. ANTONELLO DA MESSINA. *Retrato de Homem*. 1475-76. Óleo s/ madeira, 35,6 x 25,4 cm. Londres: National Gallery.
13. BELLINI, Giovanni. *Retrato de Jovem Senador*. 1480-90. Óleo s/ madeira, 35x26 cm. Pádua, Museo Civico.
14. GIORGIONE. *Retrato de Jovem*. c. 1506. Óleo s/ tela, 58 x 46 cm. Berlim, Staatliche Museen.
15. GIORGIONE. Auto-retrato como David. c. 1510 Óleo s/ tela, 52 x 43 cm. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum.
16. GIORGIONE. *Retrato de Homem*, c. 1506. Óleo s/ madeira, 30 x 26 cm. San Diego: Fine Arts Gallery.
17. VECELLIO, Tiziano. *Salomé*. 1510. Óleo s/ madeira, 55,2 x 44,9 cm. Londres, National Gallery. NG 2493.
18. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Mulher*. c. 1515. Óleo s/ tela. 64,5 x 50,83 cm. Viena: Kunsthistorisches Museum.
19. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Homem de Azul*. c. 1510. Óleo s/ tela, 85 x 70 cm. Londres, National Gallery. Fonte: Valcanover (1969).
20. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Mulher*. c. 1510. Óleo s/ tela, 119,4 x 96,5 cm. Londres, National Gallery.
21. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Homem com Chapéu Vermelho*. 1516. Óleo s/ tela, 82,2 x 71,1 cm. Nova York: Frick Collection.
22. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Homem com Luva*. c. 1520-22. Óleo s/ tela, 100 x 89 cm. Paris: Musée du Louvre.
23. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Federico Gonzaga, Marquês de Mântua*. 1529. Óleo s/ painel, 125 x 99 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado.

24. VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Daniele Barbaro*. c. 1545. Óleo s/ tela, 81 x 69 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado.
25. VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Antonio Anselmi*. 1550. Óleo s/ tela, 76 x 63,5 cm. Lugano, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
26. ROBUSTI, Jacopo (TINTORETTO). *Retrato de Homem de Barba Branca*. c. 1545. Óleo s/ tela, 92 x 60 cm. Viena: Kunsthistorisches Museum.
27. VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Tommaso Mosti*. c. 1525. Óleo s/ tela, 85 x 67 cm. Florença: Palazzo Pitti, Galleria Palatina.
28. PALMA VECCHIO. *Retrato de Homem com Luva*. c. 1525-28. Óleo s/ tela, 93,5 x 72 cm. São Petersburgo: Hermitage.
29. PALMA VECCHIO. *Retrato de Homem*. c. 1525-28. Óleo s/ tela transferido p/ painel, 69,5 x 55,6 cm. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, John G. Collection. N. 188.
30. PALMA VECCHIO. *Retrato de Homem, chamado "Aurelio Unigo"*. c. 1520-25. Óleo s/ tela, 61 x 51,5 cm. Nova York: Mercado Antiquário.
31. PALMA VECCHIO. *Retrato de Francesco Querini(?)*, 1525-28, óleo s/ tela, 85x73,5 cm, Veneza, Pinacoteca Querini-Stampalia.
32. SANZIO, Rafael. *Retrato de Baldassare Castiglione*, 1514-15, óleo s/ tela, 82x66 cm. Paris: Musée du Louvre.
33. SANZIO, Rafael. *Retrato de Mulher Velada*, c. 1514, óleo s/ tela, 85 x 64 cm. Florença: Palazzo Pitti; Galleria Palatina.
34. SALVIATI, Francesco. *Retrato de Jovem com Corço*. c. 1550. Óleo s/ tela, 88,5 x 68,5 cm. Viena: Liechtenstein Museum. Inventário. Nr G 848.
35. LOTTO, Lorenzo. *Retrato de Andrea Doni*. 1527. Óleo s/ tela, 104 x 117 cm, Hampton Court Royal Collection.
36. LICINIO, Bernardino. *Retrato de Homem com Caveira*. c. 1510-15. Óleo s/ tela, 75.7 x 63.3 cm, Oxford: Ashmolean Museum. A721.
37. ANDREA DEL CASTAGNO, *Ciclo de Famosos* (Detalhe de Francesco Petrarca), c. 1450. Afresco transferido para madeira, 247 x 153 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
38. LOMBARDO, Pietro. *Túmulo de Pietro Mocenigo*. 1474-76. (1476-81). Veneza: Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.
39. BELLINI, Giovanni. *Altar San Giobbe*. Óleo s/ painel, 471 x 258 cm. Veneza, Galleria dell'Accademia.
40. LUCIANI, Sebastiano. *San Ludovico*. Óleo s/ tela, 293 x 137cm. Veneza, San Bartolomeu.
41. CARIANI, Giovanni. *Retrato de Homem com colar de ouro*, 1528-30, 77,2 x 80,3 cm, Raleigh, North Caroline Museum of Art.
42. PINTOR VENEZIANO. *Retrato De Homem com Barba*. c. 1515. Óleo s/ tela, 80.6 x 70.5 cm, Detroit: Detroit Institute of Art.
43. PENCZ, Georg. *Retrato de Jovem Homem*. 1534. Óleo s/ Madeira. 106 x 82 cm. Berlim: Staatliche Museen. Gemäldegalerie. Ident.Nr. 585.
44. AMBERGER, Christoph. *Retrato de Anton Welser*, Coleção Privada. Fonte: KULTZEN (1987).
45. BRONZINO, Agnolo. *Retrato de Lucrezia Panciatichi*. c. 1540. Óleo s/ Madeira. 102 x 85cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
46. VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Jovem*, c. 1515. Óleo s/ tela, 100 x 84 cm, York: Garrowby Hall, Halifax Collection.
47. LOTTO, Lorenzo. *Retrato de Lucrezia Valier como Lucrezia*. c.1532. Óleo s/ tela, 96,5 x 110,6 cm, Londres: National Gallery. NG. 4256.

48. LOTTO, Lorenzo. *Retrato de Homem (Mercurio Bua?)*. c.1535. Óleo s/ tela, 118 x 105 cm, Roma: Galleria Borghese.
49. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Eleonora Gonzaga*. c.1536-7. óleo s/ tela, 114 x 102 cm, Florence. Galleria degli Uffizi.
50. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Cavalheiro com Relógio*. c.1550. Óleo s/ tela, 122 x 101 cm. Madrid: Museo del Prado.
51. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Sperone Speroni*. 1544. Óleo s/ tela. 113 x 92 cm Treviso: Museo Civico.
52. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Intelectual (Jacopo Sannazzaro)*. c.1518-20. Óleo s/ tela, 85.6 x 72.5 cm, Hampton Court Palace: Royal Collection.
53. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de um Amigo de Tiziano*, c.1540. Óleo s/ tela, 90 x 72,4 cm. São Francisco: M. H. de Young Memorial Museum.
54. VECELLIO, Tiziano. *Virgem com menino e São João Batista*, c.1515. Óleo s/ tela, 62,7 x 93 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland.
55. BORDON, Paris. *Virgem com menino, São Jerônimo, Santo Antônio Abate e um doador*, c. 1522, Óleo s/ painel 61 x 82,9 cm. Glasgow: Glasgow Museum.
56. BORDON, Paris. *Sagrada Família com Santa Catarina*, 1520-22. Óleo s/ tela 69 x 86 cm, São Petersburgo: Hermitage. Fonte: CANOVA (1964).
57. VECELLIO, Tiziano. *Virgem com menino, Santa Catarina, São Domingos e um doador*, c. 1512-16. Óleo s/ tela 138 x 185 cm, Mamiano (Parma): Fondazione Magnani-Rocca.
58. BORDON, Paris. *Amantes Venezianos*. 1525-30 Óleo s/ tela, 95 x 80 cm. Milão: Pinacoteca di Brera.
59. BORDON, Paris. *Virgem com menino, Santos e doadores*, c. 1520-22. Óleo s/ tela 61 x 83 cm, Glasgow: Glasgow Museum
60. BORDON, Paris. *Retrato de Homem Jovem*, c. 1525. Óleo s/ tela, 81 x 65,5 cm. Toronto: Art Gallery.
61. BORDON, Paris. *Sedução ou Joalheiro*, c.1530. Óleo s/ tela, 98 x 80,5 cm. Munique: Alte Pinakothek (n. 925).
62. BORDON, Paris. *Virgem no Trono entre São Jorge e São Cristóvão*, c. 1525. Óleo s/ tela, 210 x 160 cm. Lovere: Galleria Dell' Accademia Tadini.
63. VECELLIO, Tiziano. *São Cristóvão*. c. 1523. Afresco, 310 x 186 cm. Veneza, Palazzo Ducale.
64. LOTTO, Lorenzo. *Painel de Altar São Bernardo*, 1521. Óleo s/ tela, 300 x 275 cm. Bergamo: Igreja San Bernardino in Pignolo.
65. BORDON, Paris. *Matrimônio Místico de Santa Caterina*. c. 1520-22. Óleo s/ tela, 194 x 260 cm. Gênova: Coleção Nora Doria.
66. BORDON, Paris. *Pentecoste*, c. 1525-26. Óleo s/ tela, 305 x 220 cm. Milão: Pinacoteca di Brera.
67. LOTTO, Lorenzo. *São Bartolomeo*. 1513-16. Óleo s/ madeira, 520 x 250 cm. Bergamo: San Bartolomeo.
68. BORDON, Paris. *Cristo e sua Mãe*. c. 1525. Óleo s/ tela, 74 x 84 cm. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection.
69. VECELLIO, Tiziano. *Cristo da Moeda*. 1516. Óleo s/ madeira, 75 x 56 cm. Dresden: Gemäldegalerie.
70. BORDON, Paris. *Virgem com o Menino, Santo Henrique de Uppsala e Santo Antonio de Padova*. c. 1540. Óleo s/ tela, 119 x 114 cm. Bari: Pinacoteca Provincial.

71. VECELLIO, Tiziano. *Virgem com Santos e Membros da Família Pesaro*. 1519-26. Óleo s/ tela, 478 x 266 cm. Veneza: Santa Maria Gloriosa dei Frari.
72. BORDON, Paris. *A Entrega do Anel ao Doge*. c. 1535. Óleo s/ tela, 370 x 300 cm. Veneza: Galeria dell'Accademia.
73. VECELLIO, Tiziano. *Apresentação da Virgem ao Templo*. c.1534-38. Óleo s/ tela, 335 x 775 cm. Veneza: Gallerie dell'Accademia.
74. BORDON, Paris. *Betsabea ao Banho*. 1548. Óleo s/ tela, 231 x 214 cm. Colônia: Wallraf-Richartz Museum.
75. BORDON, Paris. *Augusto e as Síbilas*. c. 1555-60 Óleo s/ tela, 165 x 230 cm. Moscou: Museu Pushkin.
76. BORDON, Paris. *Cristo o Redentor*. c. 1535 Óleo s/ tela, 73,5 x 64 cm. Haia: Mauritshuis.
77. BORDON, Paris. *Jupiter e Io*. c. 1555. Óleo s/ tela, 135,5 x 117 cm. Göteborg: Kunstmuseum.
78. BORDON, Paris. *Mulher em Figura de Flora*. c. 1545-55. Óleo s/ tela, 105 x 85 cm. Paris: Musée du Louvre.
79. FRANCESCO SALVIATI. *Caridade*. c. 1545 Óleo s/ madeira, 87 x 60 cm. Turim: Accademia Albertina. Inventario 92.
80. BORDON, Paris. *Paraíso*. c. 1562-66 Óleo s/ tela, 333 x 166 cm. Treviso: Museo Civico.
81. BORDON, Paris. *Jovem com Casaco de Pele*. 1528-32. Óleo s/ tela. 107 x 83 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
82. LICINIO, Bernardino. *Retrato de Homem*. c. 1520. Óleo s/ tela. 77,47 x 59,69 cm. San Diego: The San Diego Museum of Art.
83. BORDON, Paris. *Retrato de Jovem Homem segurando uma luva*. c. 1523-5. Óleo s/ tela. 90 x 72,5 cm. Dresden: Gemaldegalerie Alte Meister, 219.
84. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Jovem Homem*. c. 1518-20. Óleo s/ tela. 88 x 73 cm. Ajaccio: Musée Fesch.
85. BORDON, Paris. *Retrato de Nicolaus Klorber*. 1532. Óleo s/ tela. 100 x 78 cm. Viena: Liechtenstein Museum. GE1128.
86. BORDON, Paris. *Retrato de Cavalheiro ou Cavalheiro Briguento*. 1533. Óleo s/ tela. 98.2 x 84.3 cm. Viena: Galeria Liechtenstein.
87. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Hipólito de Medici*. c. 1533. Óleo s/ tela. 139 x 107 cm. Florença: Palazzo Pitti, Galleria Palatina.
88. BORDON, Paris. *Homem com Anel*. c.1532-35. 99 x 80,6 cm. Gloucestershire: Berkeley Castle. Fonte: CANOVA (1984).
89. BORDON, Paris. *Retrato de Mulher em Vermelho segurando um Leque*. 1530-35. Óleo s/ tela, 105,5 x 82,5 cm. Munique, Alte Pinakothek.
90. BORDON, Paris. *Retrato de Mulher Segurando um Espelho*.1530-35. EUA: Coleção Particular. Anteriormente em Longford Castle, Salisbury, Coleção Radnor.
91. BORDON, Paris. *Retrato de Thomas Stahel (?)*, 1540. Óleo s/ tela, 107x86 cm. Paris: Musée du Louvre.
92. BORDON, Paris. *Retrato de Mulher em Vermelho*, c. 1545-55. Óleo s/ tela, 107x83 cm. Florença: Palazzo Pitti, Galleria Palatina.
93. BORDON, Paris. *Retrato de Paola Visconti (?)*. c. 1548. Óleo s/ tela, 147 x 124 cm. Sintra: Palácio Nacional. N. Inventário: 3599.
94. BORDON, Paris. *Jovem Mulher Fugger*. C.1545-50. Óleo s/ tela, 111 x 82,5cm. Suiça: Kreuzlingen, Kisters Collection.

95. BORDON, Paris. *Retrato de Jovem Mulher ("Senhora Brignole")*. c. 1545. Óleo s/ tela, 106 x 85cm. Londres: National Gallery.
96. BORDON, Paris. *Mulher que se penteia*. c. 1540. Óleo s/ tela, 110 x 82 cm. Viena: Kunsthistorisches Museum.
97. BORDON, Paris. *Retrato de Família*. c. 1550-55. Óleo s/ tela, 119,4 x 150 cm. Derbyshire: Chatsworth House, Coleção do Duque de Devonshire.
98. LOTTO, Lorenzo. *Retrato de Família. (Giovanni Della Volta com Esposa e Filhos)*. c. 1547. Óleo s/ tela, 107,5 x 140,5cm. Londres: National Gallery. NG. 1047.
99. BORDON, Paris. *Jogadores de Xadrez*. c. 1550-52. Óleo s/ tela, 111 x 181 cm. Berlim: Staatliche Museum.
100. BORDON, Paris. *Retrato de Homem com Palma e coroa de Louro*. c. 1560-62. Óleo s/ tela, 191,5 x 112,4 cm. Hampton Court, Royal Collection.
101. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Diego Hurtado de Mendonça(?)*. c. 1541. Óleo s/ tela, 179 x 114 cm. Florença: Palazzo Pitti.
102. BORDON, Paris. *Retrato de Cavalheiro com a manga Vermelha (Ottaviano Grimaldi?)*. c. 1545. Óleo s/ tela, 110 x 83cm. Gênova: Palazzo Rosso.
103. BORDON, Paris. *Retrato de Jacopo Caraglio*. c. 1552. Óleo s/ tela, 139 x 106,5 cm. Cracóvia: Wawel Royal Castle.
104. BORDON, Paris. *Retrato de Jovem Cavaleiro*. c. 1560. Óleo s/ tela, 115 x 90,5 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
105. BORDON, Paris. *Cristo como a Luz do Mundo*. c. 1550. Óleo s/ tela, 90,8 x 73 cm. Londres: National Gallery. NG1845.
106. BORDON, Paris. *Retrato de Mulher com Esquilo*. c. 1550. Óleo s/ tela, 102 x 81 cm. Augsburg: Städtische Kunstsammlungen Schaezler-Palais.
107. BORDON, Paris. *Retrato de Alvise Contarini (?)*. (DETALHE - Fig. 1: BORDON, Paris. *Retrato de Alvise Contarini (?)*, 1525-50. Óleo sobre tela, 90 x 74. MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand).
108. BORDON, Paris. *Cristo como a Luz do Mundo*. (DETALHE, fig. 105).
109. BORDON, Paris. *Retrato de Alvise Contarini (?)*. (DETALHE - Fig. 1: Fig. 1: BORDON, Paris. *Retrato de Alvise Contarini (?)*, 1525-50. Óleo sobre tela, 90 x 74. MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand).
110. BORDON, Paris. *Retrato de Homem Doente*. Coleção Privada, anteriormente: Glaenger. Fonte: FOSSALUZZA (1987).
111. BORDON, Paris. *A Entrega do Anel ao Doge* (DETALHE, fig. 35).
112. BORDON, Paris. *Doador Adorando o Crucifixo Revelado por um Anjo*. c. 1540. Óleo s/ tela, 59,5 x 70cm, Salzburg, Residenzgalerie, Czernin Collection.
113. HENLEIN, Peter (?), *"Relógio-Henlein"*. Proveniência: Nuremberg, c. 1510. Ferro, bronze e ouro, Nuremberg: Germanisches Nationalmuseum Inventário n.º: WI 1265.
114. *Relógio de Mesa*. c. 1575. Proveniência: Alemanha. Londres: Clockmakers Company Museum.
115. *Relógio de Mesa*. c. 1550 (ou anterior). Proveniência: Sul da Alemanha. 4.1 x 6.4 cm. Nova York: Metropolitan Museum. (29.52.7).
116. BORDON, Paris. *Retrato de Alvise Contarini (?)*. (DETALHE - Fig. 1).
117. *Temperança regulando o relógio*. Iluminura de um manuscrito de *Epistre d'Othéa*, de Christine de Pisan. c. 1410. Paris: Bibliothèque nationale de France MS: 606, fol. 2 v.
118. *Sabedoria regulando o relógio*. Iluminura de versão manuscrita do *Horologium Sapientiae* de Heinrich Suso. c. 1406. Paris: Bibliothèque nationale de France MS: 926, fol. 113.

119. *Temperança regulando o relógio*. Iluminura de um manuscrito de *Epistre d'Othéa*, de Christine de Pisan. c. 1450. Oxford: University of Oxford Bodleian Library, MS. Laud Misc. 570, fol. 028v.
120. *O relógio da sabedoria*. Manuscrito do *Horologium Sapientiae*, de Heinrich Suso. c. 1440-49. Bruxelas: Biblioteca Real, Ms. 10981.
121. *O relógio da sabedoria*. Manuscrito do *Horologium Sapientiae*, de Heinrich Suso. c. 1450. Bruxelas: Biblioteca Real, Ms. IV 111, fol. 13v.
122. *O relógio da sabedoria*. Iluminura de um manuscrito *Horologium Sapientiae*, de Heinrich Suso. c. 1461-65. Paris: Bibliothèque Nationale de France. MS: 455, fol. 9. Fonte: CHAPUIS (1954).
123. Frontispício do livro: *Sapientia et Meditatione sopra la passione del nostro Signore Jesu Christo volgare*. 1511, Veneza. Fonte: DAL PRA (2005).
124. *O Rei Salomão em audiência*. Gravura em madeira, Versão da Bíblia, Veneza: 1490. Fonte: THORNTHON (1997).
125. *O Rei Salomão em repouso junto a sua corte da justiça*. Gravura em madeira, Bíblia, Incunábulo, Viena: 1498. Fonte: CHAPUIS (1954).
126. *As quatro virtudes*. Iluminura de uma versão manuscrita do *Breviloquium de Virtutibus* de John de Wales. c. 1450. Oxford: University of Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Misc. 570, fol. 016r.
127. *As Sete Virtudes*. Iluminura de versão manuscrita do livro *Ethiques, Politique et Economiques, de Aristóteles* (trad. Nicole Oresme). c.1453-54. Rouen: Bibliothèque municipale de Rouen. MS fr. 927, I 2 f. 017 v.
128. *Temperança*. Iluminura. c. 1470. Paris: Bibliothèque Nationale de France. MS fr. 9186, fol. 304.
129. COLOMBE, Michel. *A Temperança*. Detalhe do túmulo de Francesco II e Margherita di Foix. c. 1502. Nantes: Catedral. Fonte: CHAPUIS (1954).
130. LEROUX, Roland. *A Temperança*. Detalhe do túmulo do Cardeal Amboise. C. 1515-1525. Rouen: Catedral.
131. ANTONIO E GIOVANNI GIUSTI. *A Temperança*. Detalhe do túmulo do Rei Luís XII. c. 1515-1531. Paris: Basílica de Saint-Denis.
132. MATHIEU, Laigniel. *A Temperança*. Baixo Relevo. Monumento funerário do Cardeal de Denonville. c. 1543. Amiens: Catedral de Amiens. Fonte: CHAPUIS (1954).
133. *A Temperança*. Tapeçaria Holandesa. Séc. XVI. Madrid: Palácio Real. Fonte: CHAPUIS (1954).
134. *A Temperança*. Tapeçaria Holandesa. Séc. XVI. Madrid: Palácio Real. Madrid: Palácio Nacional. Fonte: CHAPUIS (1954).
135. VAN AESLT, Pierre. *As Honras: Justiça*. Tapeçaria. 1520. Segovia: Palacio de San Idelfonso. Inv. 10026282, 0 TA-8/9.
136. CALIARI, Paolo. *Triunfo da Temperança sob os Vícios*. Técnica Mista (tinta e carvão). c. 1581-82. 36.2 cm x 27.4 cm. Paris: Musée du Louvre.
137. LORENZETTI, Ambrogio. *O Bom Governo: A Temperança*. Afresco. c. 1338. Siena: Palazzo Publico.
138. *O abade Filastre oferecendo o Manuscrito das Crônicas a Felipe o Bom*. Iluminura. c. 1400-50. Fonte: CHAPUIS (1954).
139. *História de Olivier de Castille*. c. 1440. Iluminura. Paris: Bibliothèque Nationale de France, MS 12574, fol. 1 r.
140. *Os notáveis ensinamentos Paternos*. c. 1400-1450. Bruxelas: Biblioteca Real. Fonte: CHAPUIS (1954).

141. *O Rei René em seu estúdio*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, MS 19039, fol. 285. Fonte: CHAPUIS (1954).
142. ATTAVANTE, Lorenzo. Iluminura (manuscrito de tradução italiana do *Geografia* de Ptolomeu). c. 1480. Milão: Biblioteca Braidense, MS. AC XIV.44.
143. BOTTICELLI, Sandro. *Santo Agostinho em seu Estúdio*. c. 1480. Afresco. Florença: Igreja Ognissanti.
144. PONTELLI, Baccio. Entalhe em madeira (Intarsia) para o Studiolo de Federico da Montefeltro. c. 1475. Urbino, Palazzo Ducale.
145. SELLAIO, Jacopo del. *Triunfo do Tempo*. c.1480. Fiesole, Museo Bandini, c.1480.
146. *Triunfo do Tempo*.1488. Xilogravura. (Ed. Bernardino Rizzo da Novara). Brescia, Biblioteca Queriniana. Inc. G III.13 m1, c. 129v.
147. SIMONE II BASCHENIS. *Danza Macabra* (detalhe). c.1480. Afresco. Fiesole, Museo Bandini.
148. *O Triunfo da Morte*. c.1525. (Edição: Geoffroy Tory). Fonte: CHAPUIS (1954).
149. *O bem e o mal com a morte*. Séc. XVI. Fonte: CHAPUIS (1954).
150. *O tempo*. 1509. Xilogravura. (The Pastime of Pleasure de Stephen, Hawes). Fonte: PANOFSKY (1995).
151. HOLBEIN, Hans. *Dança da Morte (O Imperador)*. 1526, Xilogravura.
152. DÜRER, Albrecht. *A Morte e o Mercenário*. 1510. Xilogravura. Londres: British Museum.
153. BRONZINO, Agnolo. *Vênus, Cupido e o Tempo*. 1540-45. Óleo sobre madeira, 147 x 117 cm. Londres: National Gallery.
154. *Veritas Filia Temporis*. 1539. Xilogravura contida em uma edição veneziana de *Cinque Messe* de Adriaen Willaert.
155. EYCK, Jan van. *São Jerônimo*. 1442. Óleo sobre madeira, 20 x 12,5cm. Detroit: Institute of Arts, Detroit.
156. BONVICINO, Alessandro (Moretto da Bréscia). Retrato de Homem. c. 1520-25. Óleo sobre tela, 87 x 81.3 cm. Nova York: Metropolitan Museum.
157. BEDOLI, Girolamo Mazzola Bedoli. *Retrato de Homem*. c. 1552. Óleo sobre tela, 110 x 90 cm Parma: Galleria Nazionale.
158. CARIANI, Giovanni. *Retrato de Velho de Nuremberg*. 1536. Óleo sobre tela, 98,5 x 89 cm. Viena: Gemäldegalerie.
159. BRUYN, Barthel (O velho). *Retrato de Cavalheiro*. 1531. Óleo sobre madeira, 62,6 x 46,5 cm. Viena: Kunsthistorisches Museum.
160. Emblema LXVIII. (Le Theatre des Bons Engins de Guillaume de la Perriere). 1539. Fonte: PERRIERE (1539).
161. Emblema LXXI. (Le Theatre des Bons Engins de Guillaume de la Perriere). 1539. Fonte: PERRIERE (1539).
162. *A Hora da Morte é Incerta*. Emblema de Hecantographie de Gilles Corrozet. 1543. Fonte: CORROZET (1543).
163. STEENWYCK, Harmen. *Alegoria das Vaidades Humanas*. c. 1640. Óleo sobre madeira, 39.2 x 50.7 cm. Londres: National Gallery. NG1256.
164. *Prelatura*. (Iconologia de Cesare Ripa). 1611. Xilogravura. FONTE: RIPA (1611).
165. *Temperança*. (Iconologia de Cesare Ripa). 1611. Xilogravura. FONTE: RIPA (1611).
166. Emblema 42, Emblemas Morales de Covarrubias. 1610. Fonte: COVARRUBIAS (1610).
167. Emblema do *Emblemata* de Florentius Schoonhovius. 1618. Fonte: DAL PRÁ (2005).

168. Cópia de retrato de Rogier Van der Weyden ou discípulo de c.1450. *Retrato de Homem Flecha Jean Lefevre (?)*. c. 1500. Óleo sobre madeira, 75 x 50 cm. Antuérpia: Kononklijk Museum.
169. *Retrato de Homem Flecha; Jean Lefevre (?)* (DETALHE, fig. 168).
170. TITI, Tiberio. *Retrato de Cosimo II de Medici*. c. 1604. Óleo sobre tela, 177 x 119 cm. Florença: Palazzo Pitti.
171. VELÁZQUEZ, Diego e assistentes. *Retrato da Rainha da Espanha Marianna d'Augsburg*. 1652-53. Óleo sobre tela, 231 x 131 cm. Madrid: Museo del Prado.
172. HOLBEIN, Hans (O Jovem). *Retrato da Família de Thomas More*. 1528. Desenho preparatório, Basileia: Öffentliche Kunstsammlung.
173. HOLBEIN, Hans (O Jovem). *Retrato de Georg Gisze*. 1532. Óleo sobre madeira, 96,3 x 85,7 cm. Berlim: Staatliche Museen.
174. VECELLIO, Tiziano. *Retrato Fabrizio Salvaressa*. 1558. Óleo sobre tela, 112 x 88 cm Viena: Kunsthistorisches Museum.
175. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*. 1548. Óleo sobre tela, 113 x 87 cm. Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art.
176. PETER PAUL RUBENS (cópia de obra perdida de Tiziano). Carlos V e a Imperatriz Isabella. Óleo sobre tela, 114 x 166 cm. Madrid: Coleção do Duque de Alba.
177. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Papa Paulo III com seus sobrinhos*. 1545-46. Óleo sobre tela, 210 x 174 cm. Napoli: Museo Nazionale di Capodimonte.
178. WILLEM, Key (?). *Retrato de Andrea Doria*. c. 1560. Gênova: Villa del Principe, Palazzo de Andrea Doria.
179. Cópia de Philippe Champaigne. *Retrato de Cardeal Armand-Jean du Plessis Duque de Richilieu*. Chantilly Musée Condé.
180. MIRANDA, Juan Carreño. Retrato da Rainha da Espanha Marianna de Augsburg Viúva. C. 1670. Óleo sobre tela, 203,5 x 124 cm. Viena: Kunsthistorisches Museum.
181. VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Homem com Livro e Relógio*. 1555-60. Óleo sobre tela, 113,5 x 93,5 cm. Copenhague: Statens Museum.
182. ROBUSTI, Jacopo (TINTORETTO). *Retrato de Prelado com Relógio*. Paris: Mercado Antiquário.
183. MIELICH, Hans. *Retrato de Pankraz von Freyberg*. 1545. Técnica mista sobre madeira. 64,3 x 48,3 cm. Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle.
184. VECELLIO, Tizian. *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* (DETALHE, fig. 2).
185. Autor desconhecido. *Retrato de Henrique II*. c. 1550. Óleo sobre tela, 58 x 46 cm. Chantilly: Musée Condé. N. Inventário. PE49.
186. AMBERGER, Christoph. *Retrato de Matthäus Schwarz*. 1542. Óleo sobre tela, 73,5 x 61 cm Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. INV. Nr. 4 (1935.1).
187. AMBERGER, Christoph. *Retrato de Matthäus Schwarz* (DETALHE, fig. 186).





[Fig. 1] BORDON, Paris (Treviso, 1500 - Veneza, 1571). "Retrato de Alvise Contarini (?)", 1525-50. Óleo/tela, 94 x 70 cm. MASP Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo o chamado *Retrato de Alvise Contarini*<sup>1</sup> [fig. 1], n. de inventário. 21 P, conservado no Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP).

O tema desta dissertação de mestrado foi escolhido tendo em vista um interesse já existente pela pintura de retrato no Renascimento veneziano, com todas as suas características e particularidades.

De uma conversa com o Prof. Dr. Luciano Migliaccio, que viria a ser o orientador desta pesquisa, surgiu a ideia de direcionar tal interesse para o acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), mais especificamente para o suposto *Retrato de Alvise Contarini*, que constituía um notável exemplar, por meio do qual seria possível estudar o tema.

A partir de pesquisas preliminares junto ao acervo e à biblioteca do referido Museu, constatou-se que a obra havia sido pouco estudada, apesar de sua notável qualidade

---

<sup>1</sup>Óleo sobre tela. Dimensões: 94 x 70 cm. Foi realizado um exame da obra sob a coordenação de Karen Cristina Barbosa, Coordenadora do Departamento de Conservação e Restauro do MASP, em 25/10/2011, com as técnicas de reflectografia de infravermelho e fluorescência de ultravioleta, e com o auxílio de uma lupa. Neste exame não foram detectadas assinaturas, datas ou quaisquer inscrições na pintura, conforme já indicava os laudos de exames anteriores contidos no material do Acervo do Museu (pasta n. 21 P). O exame revelou áreas danificadas nas camadas subjacentes, que foram repintadas em intervenções posteriores, especialmente na parte inferior da tela, na região em torno da mão com anel, no dedo com anel, na mesa e em algumas áreas do casaco. Segunda Barbosa (2011) a obra passou por restauros antigos com o intuito de disfarçar áreas de maior desgaste e perda de tinta, e com esses restauros a obra ganhou novas camadas de vernizes, que escureceram e acabaram por prejudicar a visibilidade das cores, texturas e contrastes, além de conferir um tom amarelado a toda a pintura. O exame a olho nu revelou que na parte inferior há uma emenda de tecido, que, de acordo com a restauradora, foi aplicada provavelmente antes da execução da obra, pois a reflectografia de infravermelho confirmou o caráter homogêneo dos craquelês. Segundo Karen Cristine Barbosa, apesar dessas intervenções a obra está em bom estado de conservação, e mantém, de forma geral, a composição original. Se a tela fosse submetida a uma limpeza, seria possível visualizar melhor as diferentes texturas do tecido do casaco e os detalhes da pintura, bem como obter uma melhor visualização dos efeitos de cor e dos contrastes.

Não foi possível retirar a obra da moldura para verificar se a tela teve seu tamanho reduzido, mas parece muito provável que ela tenha sofrido uma pequena redução na largura; mais especificamente na lateral esquerda, removendo parte da mesa, da pilastra decorada, do braço e da mão esquerda do modelo. Giorgio Fossaluzza, especialista em Paris Bordon, (em conversa com a presente autora, em março de 2012) é da opinião de que cerca de 2 cm de largura da tela deve ter sido removido de toda a lateral esquerda da obra, mas não muito mais do que isso, de forma que o corte não comprometeu significativamente a visualização da composição original da obra. Para esse estudioso, assim como para outros professores consultados, incluindo o orientador desta pesquisa, a forma original reproduzia uma área um pouco maior da pilastra decorada, da mão esquerda, do braço esquerdo e da mesa.

pictórica e de ser um dos poucos exemplares de retrato renascentista veneziano no acervo do Museu, ao lado apenas do *Retrato de Cristoforo Madruzzo*, de Tiziano [fig. 2].

No início da pesquisa, observou-se ainda, que havia vários problemas em torno da pintura. O primeiro era o de que esta havia sido atribuída a Bordon por motivo de estilo, depois de ter sido considerada de Tiziano Vecellio, por um longo período. A obra não era assinada, e havia sido adquirida pelo Museu como um Tiziano, para, só alguns anos mais tarde, ser atribuída a Bordon por Pietro M. Bardi.

Outro problema refere-se à identidade do retratado. Embora, nas etiquetas, no *website* e em quase todos os catálogos recentes do museu, o modelo fosse identificado como Alvise Contarini<sup>2</sup>, constatou-se que tal identificação havia sido formulada com base em informações incertas sobre a proveniência da obra.

A obra havia pertencido à Galeria Wildenstein, de Nova York, antes de ser doada ao MASP, em 1952. Tal galeria havia produzido um opúsculo, que aparentemente foi adquirido junto com o retrato. Este opúsculo, cujo autor permaneceu desconhecido, fez uma série de associações infundadas e equivocadas da obra do MASP com outras obras, para concluir, de forma até capciosa, que a obra seria oriunda do Palácio Contarini, de Veneza.

O estudo mais amplo realizado sobre a obra, até então, havia sido o de Ettore Camesasca, publicado em 1988. No texto, Camesasca esclarece toda a série de equívocos e informações incorretas apresentadas pelo autor anônimo do opúsculo, e sinaliza que a proveniência do Palácio Contarini era infundada e que, por consequência, a identidade do modelo permanecia desconhecida (CAMESASCA, 1988).

De toda essa pesquisa inicial, constatou-se que muito pouco se sabia sobre a obra: a identidade do modelo era, na realidade, desconhecida, e a história da obra só poderia ser seguramente traçada a partir de cerca de 1930, quando a obra já pertencia à Galeria Wildenstein, de Nova York.

Desses problemas, emergiu o primeiro objetivo da pesquisa: buscar novas informações sobre a história da obra e sobre a identidade do modelo.

---

<sup>2</sup> Refere-se especialmente aos dois catálogos do MASP de 1998 e 2008. Nestes a obra é intitulada “Retrato de Alvise Contarini (?)”. O título com ponto de interrogação indica que o Museu aceita tal identificação, mas não de forma definitiva. Porém, no *website* do Museu o título consta apenas como “Retrato de Alvise Contarini”.

No entanto, sabendo da dificuldade em encontrar novas informações sobre qualquer um desses questionamentos, o objetivo era, ao menos, reunir e tornar claras todas as informações mais relevantes contidas no material do acervo e na biblioteca do Museu.

No que tange à atribuição, parecia claro que o retrato não era um Tiziano. Embora a atribuição a Bordon pelo MASP, em torno de 1960, tenha permanecido um caso isolado por quase três décadas, a obra havia sido progressivamente excluída dos principais catálogos de Tiziano. No entanto, a tela havia sido atribuída anteriormente a Tiziano por muitos anos, e havia certo consenso sobre seu caráter prevalentemente tizianesco.

Somente em 1987, a atribuição a Bordon ganharia o reforço de Giorgio Fossaluzza (1987), seguido de Ettore Camesasca (1988). Em 1998, a atribuição a Bordon foi mantida por Luiz Marques, no catálogo do Museu (1998), e, em 2005, Alexandra Jackson também incluiu a obra no catálogo de Bordon em sua tese sobre o pintor.

De qualquer modo, embora tal atribuição fosse tradicionalmente aceita, isso colocava, como problema inerente de um estudo que abarcasse a totalidade da obra, a questão de se analisar mais a fundo os aspectos da pintura de Paris Bordon contidos na obra, e também de se repensar as relações do retrato com Tiziano. Desde os primeiros passos do estudo, foi constatado que Bordon era um pintor que havia sido extremamente ligado ao nome de Tiziano, começando, de forma um tanto emblemática, pelo texto de Vasari, que qualificou Bordon como “aquele que, de todos, mais imitou” o mestre.

Além disso, Bordon havia sido de fato, muito influenciado por Tiziano. Tudo estava estreitamente ligado: o retrato ao estilo de Tiziano, e Bordon a Tiziano. Parecia necessário discriminar mais claramente essas questões. Vasari, além de considerá-lo o pintor que “mais imitou Tiziano”, inseriu sua biografia ao final da vida do cadorino, quase como um apêndice, descrevendo sua formação na *bottega* do mestre.

A descrição vasariana influenciou as análises posteriores da pintura de Bordon e deve ter contribuído para que ocorressem muitas confusões atributivas entre os dois pintores no passado. A dar um testemunho de o quanto Bordon estava ligado a Tiziano, tem-se o fato de que algumas obras notáveis deste foram, por vezes, atribuídas a Bordon, como *O Cavalheiro de Malta* [fig. 3]<sup>3</sup> e o *Batismo de Cristo* [fig. 4]<sup>4</sup>. Da mesma forma,

---

<sup>3</sup> A obra foi atribuída a Bordon por Roberto Longhi (1946, p. 25).

algumas pinturas notáveis de Bordon já haviam sido atribuídas a Tiziano, como o *Retrato de Homem com Barba* [fig. 5]<sup>5</sup>, a *Dama com Menino*, do Hermitage<sup>6</sup> [fig. 6], o retrato do MASP e outras. Com os novos estudos sobre ambos os pintores, os estilos tornaram-se suficientemente delineados, para que algumas dessas atribuições pareçam hoje até mesmo absurdas.

Para a maioria dos autores mais longínquos, como Zanetti (1771) e Lanzi (1795), Bordon foi um pintor notável, embora de capacidade inventiva limitada. Dos estudos mais recentes, emerge um posicionamento crítico semelhante. Bordon foi descrito, em geral, como um dos grandes pintores de um segundo escalão. Pallucchini considerou-o uma das mais sugestivas personalidades artísticas de segundo plano do contexto veneziano do *cinquecento*<sup>7</sup>. Julgamento semelhante haviam dado Bailo e Bísvaro (1900, p. VIII), no que pode ser considerado o primeiro estudo amplo sobre Bordon, que o definiram como “o último entre os primeiros ou o primeiro entre os segundos”<sup>8</sup>.

Na bibliografia mais recente sobre Bordon, emerge, mais claramente, um pintor eclético, que, apesar de influenciado por Tiziano, buscou ao longo de sua vida aproximar-se de várias correntes pictóricas.

Canova (1964), na que foi considerada a primeira monografia moderna sobre o pintor, discriminou em sua pintura a influência da cultura pictórica da Itália central, França, e de pintores lombardos que operaram em Veneza.

---

<sup>4</sup> Valcanover (1969) recorda que a obra foi atribuída a Bordon por Cavalcaselle. O autor deve se referir a uma passagem de Cavalcaselle (1876, p. 297) em que o autor parece indicar que toda a obra foi realizada por Bordon quando esse acabava de deixar a oficina de Tiziano.

<sup>5</sup> Segundo Canova (1964), autora de uma monografia sobre Bordon, a obra esteve atribuída a Tiziano em vários catálogos antigos de uma coleção de Munique que a obra pertenceu antes de pertencer a Alte Pinakothek.

<sup>6</sup> Crowe e Cavalcaselle (1876, p. 387) consideraram o retrato de *Dama com Menino*, do Hermitage [fig.6], como um retrato de Tiziano, de Isabela D’Este, embora reconhecendo que o nicho arquitetônico e outras partes remetam a Paris Bordon.

<sup>7</sup> Em prefácio à monografia de Canova (1964).

<sup>8</sup> “[...] certo grande come artista; pittore, che io direi, se dovessi determinare il posto ch’egli tiene nel Pantheon dell’arte, degli ultimi fra i primi, o dei primi fra i secondi; che ebbe anzi alcuni momenti felicissimi da stare proprio coi primi [...]”. O livro de Bailo e Bísvaro pode ser considerado o primeiro estudo sobre Paris Bordon que buscou traçar a biografia do pintor com base em uma ampla e detalhada pesquisa documental, e buscando traçar o corpus da produção artística de Bordon com a referência a localização contemporânea de muitas obras. Foi publicado em 1900 na ocasião de uma mostra de pinturas de Bordon ocorrida em Treviso.

Em 1985, com o primeiro convênio internacional de estudos sobre o pintor, intitulado *Paris Bordon e Il Suo Tempo* (Treviso 28-30 de outubro de 1985), muitos outros aspectos de suas obras foram apontados, e a cronologia do catálogo, repensada.

Mesmo após a pesquisa de Camesasca (1988), esses estudos, poderiam ser examinados mais atentamente à luz dos questionamentos formulados sobre a obra do MASP e à luz da bibliografia recente sobre retrato e pintura veneziana.

Quando a pesquisa se encontrava em sua fase final, deparou-se com a tese de doutorado de Alexandra Jackson (2005), que colocou a importância de se reconsiderar a figura de Bordon em seu cenário artístico, de acordo com os novos estudos, destacando a qualidade pictórica de suas obras e a influência que este exerceu sobre outros pintores.

Da análise do *corpus* de pinturas produzidas por Bordon, percebeu-se que a influência de Tiziano constitui o ponto de partida do pintor e um ponto de referência do qual ele nunca se distanciou totalmente, mesmo nos momentos em que esteve mais receptivo às influências externas, mas também revela, conforme observou Canova (1984, p. 28), que, desde o início, o pintor nunca se entregou a um “pacífico conformismo tizianesco”, tendo atuado “muito mais sobre a linha de um vigiado controle crítico, de uma estudada emulação ou até mesmo, por vezes, de uma implícita reação”<sup>9</sup>. Desde o início, percebia-se que um retrato notável como este do MASP não se assemelhava a um produto de *bottega*: devia ser o produto de um pintor influenciado por Tiziano, mas não dependente do cadorino. Bordon constituía, nesse sentido, uma das personalidades artística que mais facilmente poderia ser evocada ao se dar conta do distanciamento da obra da pintura de Tiziano.

Deste nodo de problemas estilísticos, emergia o segundo objetivo da pesquisa, que era o de se debruçar sobre os aspectos formais e estilísticos da obra, para tentar responder a perguntas fundamentais, como: *Quais pontos aproximam e distanciam a obra do MASP da pintura de Tiziano? Quais aspectos da pintura de Bordon são observáveis na obra do MASP?*

Por uma questão estratégica, de excluir qualquer dúvida que possa existir sobre uma atribuição da obra ao cadorino, considerando que em cerca de 1970 ainda havia

---

<sup>9</sup>“L’attenzione a Tiziano mostra poi di continuare avanti nel terzo decennio, ma com tutta probabilità essa deve andare interpretata non tanto nel contesto di un pacifico conformismo tizianesco quanto sulla línea di un vigile controllo critico, di una studiata emulazione o addirittura di una implícita reazione” .

estudioso que atribuía a Tiziano<sup>10</sup>, bem como para inseri-la em seu devido lugar na pintura veneziana, optou-se por realizar mais um confronto com a obra do cadorino, antes de partir para o confronto com a obra de Bordon.

Todos esses questionamentos colocavam a necessidade de uma análise mais ampla de questões fundamentais, como: o que ligava a obra tão intimamente à pintura veneziana, e em que contexto e forma da abordagem da pintura de retrato ela se inseria, buscando eventualmente o confronto com pinturas de outras tradições pictóricas.

Além de não ser assinada, a obra não era também datada, e as propostas de datações indicavam um arco temporal amplo, de 1525 a 1550<sup>11</sup>, de modo que analisá-la mais atentamente dentro do contexto das transformações que ocorriam na pintura de retrato, e principalmente frente à pintura de Bordon, tendo em vista a opinião dos especialistas em Bordon<sup>12</sup>, contribuiria para inseri-la em seu contexto artístico e histórico de forma mais precisa.

No primeiro momento, o interesse recaía, sobretudo, sobre os aspectos formais e estilísticos da obra, mas, após observá-la no museu, constatou-se que ela comportava ainda um conteúdo simbólico. O modelo do retrato segura um único objeto: um relógio de mesa.

Constatou-se que não havia debates sobre o caráter simbólico da obra. Luiz Marques (1998) chamou a atenção para a presença de tal objeto, que poderia aludir à passagem do tempo, adquirindo, dessa forma, conotação moralizante ou melancólica, em acordo com a iconografia da *Vanitas*. Os dicionários de símbolos consultados consideravam também o relógio como símbolo da temperança (TERVARENT, 1958, p. 220; HALL, 1979, p. 72). Especialmente nos retratos, aludiria à natureza moderada do modelo (HALL, 1979). Isto, inevitavelmente, oferecia um convite a percorrer o tema.

Assim, foi consolidado o terceiro objetivo específico, ou seja, investigar os significados possíveis do relógio nessa pintura.

---

<sup>10</sup> Valcanover (1969).

<sup>11</sup> Wethey (1971), que atribui a obra à “scuola veneziana”, datou a obra de c. 1525. Valcanover que o atribui a Tiziano, data de 1545-46, da mesma forma que Berenson, segundo o opúsculo da Wildentein, que também atribui a Tiziano. Suida (apud Marques 1998) que atribui a obra a Tiziano datou a mesma de 1540, e L. Venturi (apud Marques 1998) que também atribui a Tiziano datou a obra de 1550.

<sup>12</sup> Os especialistas em Bordon que atribuíram a obra ao pintor a datam de 1530-1540 (FOSSALUZZA 1987; JACKSON 2005).

Para tanto, foi proposto desenvolver um estudo da evolução do simbolismo de tal objeto, tendo em vista demonstrar a gama de significados que o objeto podia comportar, desde sua invenção, que remonta ao século XIII, até o período em que obra se insere.

Constatou-se, com isso, que o relógio mecânico tinha uma conotação simbólica muito ampla. Era um objeto que, em sua função e qualidades intrínsecas, possuía um amplo poder de valência simbólica. Sobre este instrumento de medição do tempo, podia condensar-se uma série de significados relacionados.

Não se tratava de um símbolo de interpretação unívoca, mas de um elemento em que múltiplos significados poderiam estar sobrepostos, de forma a atuar quase como um catalisador do sentido da obra, e cuja análise acabou por inseri-la não apenas num contexto artístico, mas também num contexto cultural e social mais amplo.

Para tratar dos principais temas e das questões acima expostas, esta dissertação foi dividida em três capítulos além da introdução e das considerações finais.

O primeiro capítulo se ocupa da história da obra, de expor onde ela esteve antes de pertencer ao MASP, do problema da atribuição e da identidade do modelo. Assim, será possível construir as demais análises por terrenos mais firmes.

O segundo capítulo se ocupa de questões formais e estilísticas, começando pela análise do ambiente artístico em que se insere o retrato, a partir de figuras centrais, como Giorgione e Tiziano, sob o prisma dos aspectos e questões considerados relevantes para a compreensão do retrato do MASP e do contexto em que Paris Bordon atuou.

O terceiro e último capítulo trata da análise do aspecto simbólico da obra, que recai especialmente sobre o simbolismo do relógio. O objetivo é analisar as imagens que representam o objeto, mas também considerar a importância do relógio e o impacto que sua invenção teve no imaginário e no cotidiano das pessoas da época.

Em cada capítulo, a análise evolui sempre de questões mais amplas para as questões mais específicas, que visam responder às principais perguntas.

Assim, esta dissertação apresenta os resultados de uma pesquisa iniciada na UNICAMP e financiada pela FAPESP. Tais resultados puderam ser alcançados também, com a ajuda de pesquisas realizadas em duas ocasiões na Itália, cada uma com duração de



cerca de um mês, sendo a segunda realizada com o auxílio da reserva técnica da FAPESP<sup>13</sup>. As duas oportunidades foram muito importantes para o desenvolvimento da pesquisa. A primeira, por permitir o acesso à bibliografia sobre Paris Bordon, que era extremamente escassa no Brasil, e que era fundamental para iniciar a pesquisa, e a segunda ocasião, por permitir principalmente o contato com especialistas no tema, que contribuíram significativamente para a conclusão da pesquisa.

Além disso, foi de grande ajuda, especialmente em se tratando de um trabalho onde a análise formal estilística era uma das questões centrais, ter a possibilidade de ver pessoalmente obras de Tiziano e de Paris Bordon, assim como muitos retratos do período.

---

<sup>13</sup>A principais bibliotecas utilizadas em ambas as pesquisas na Itália foram a do Kunsthistorisches Institut de Florença, a biblioteca da Scuola Normale Superiore de Pisa (SNS) e a biblioteca da Università degli Studi di Pisa.

# 1 HISTÓRIA DA OBRA

## 1.1 A Proveniência da Obra

No Museu de Arte de São Paulo, está conservada uma tela atribuída a Paris Bordon [fig. 1]. Trata-se do retrato de um homem, representado a partir de um pouco abaixo da cintura, com trajes de inverno e luvas, olhando atentamente para o observador em pose solene e rígida. O modelo está representado ao lado de uma mesa e diante de um nicho arquitetônico do tipo absidal. Sobre a mesa, vê-se reproduzido um relógio, que o modelo segura com a mão esquerda. A mão direita do modelo está sem a luva, e nela vê-se um único anel no dedo anular.

No início de 1952, o Museu de Arte de São Paulo adquiriu a obra da Galeria Wildeinstein, por doação de Ricardo Jafet, Gladston Jafet, Nagib Jafet, Guilherme Guinle, José Stefno, Guilherme da Silveira e Silvério Ceglia. Em 7 de maio de 1952, a obra entrou para o acervo do museu<sup>14</sup>.

A história da obra é conhecida a partir de cerca de 1930, quando a mesma já pertencia à galeria Wildenstein, de Nova York<sup>15</sup>.

Um dos primeiros textos que traz informações sobre a obra, é uma espécie de livreto ou opúsculo, de autor desconhecido, fornecido pela Wildenstein na ocasião da compra da obra<sup>16</sup>.

O impresso, de apenas quatro páginas, tem como título: *A Portrait of Titian: a member of the Contarini Family*, e fornece informações sobre a procedência da mesma, propõe a identificação do modelo como um membro da família Contarini de Veneza, e confere a autoria da obra a Tiziano.

---

<sup>14</sup>Segundo documentos, a obra deu entrada no acervo em 7 de maio de 1952 (MASP, Acervo, pasta n. 21 P).

<sup>15</sup>Somente a partir de cerca de 1930, são conhecidos registros. A obra foi reproduzida no catálogo da exposição “Exhibition of Italian old Masters and German Primitives”, ocorrida na Galeria de Arte de Toronto, em janeiro de 1931 (EXHIBITION..., 1931, p. 6). O texto que acompanha a obra indica que a mesma fora emprestada da Galeria Wildenstein, de Nova York. A obra também é mencionada no catálogo da exposição “Five Centuries of European Painting”, ocorrida em Los Angeles em 1933 (FIVE..., 1933, fig. 5).

<sup>16</sup>Publicação Anônima: **A Portrait by Titian: a Member of the Contarini Family**. Paris: Les Beaux Arts, Privately Printing for Wildenstein & Co. New York, s/d. Trata-se de uma espécie de opúsculo de apresentação da obra, impresso provavelmente entre 1930 e 1950 sob os auspícios da Wildenstein. O texto, cujo autor é desconhecido, deve ter sido adquirido pelo Museu na ocasião da compra da obra. O material encontra-se no acervo do Museu (pasta n. 21 P).

A importância de mencionar tal texto reside no fato de que suas informações foram reproduzidas na maioria dos catálogos posteriores do Museu. Além disso, elas determinaram a identificação do modelo como “membro da família Contarini” e como “Alvise Contarini”. Por isso, antes de prosseguir com a análise, faz-se necessário esclarecer algumas questões relativas a esta fonte de informação da obra.

Logo no início do texto, o autor desconhecido relata que a obra esteve, antes de pertencer à Galeria Wildenstein, em Belton House<sup>17</sup>, Grantham, na Inglaterra, na coleção de lorde Brownlow, o qual, por sua vez, a teria herdado de Abraham Hume<sup>18</sup>.

Em seguida, o anônimo considera a obra do MASP equivalente a um retrato descrito por Hume em *Notice on the Life and Works of Titian* (1829), como sendo “um retrato de Navagero<sup>19</sup> de perfil”, o qual, segundo Hume, era proveniente do Palácio Contarini, de Veneza<sup>20</sup>. Com base nessa associação, o autor anônimo conclui que a obra do MASP era oriunda do Palácio Contarini, de Veneza.

Ao analisar tal informação, no entanto, constata-se uma incongruência: Hume descreve uma obra cujo modelo está de perfil, o que não condiz com a imagem no retrato do MASP [fig.1], cujo modelo exhibe uma pose em três-quartos.

O autor, no entanto, continua estabelecendo associações imprecisas. Com base nessa capciosa conclusão de que a obra seria oriunda do Palácio Contarini, o autor anônimo considera o retrato do MASP como equivalente a um retrato visto por Ridolfi (*Maraviglie dell'Arte*, 1646), no Palácio de Francesco e Girolamo Contarini<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup>Belton House é um palácio na Inglaterra, localizado em Belton, em Lincolnshire, próximo a Grantham. Foi construído no final do século XVII pela família Brownlow and Cust.

<sup>18</sup>Abraham Hume (1749-1838) foi um aristocrata britânico que ficou conhecido por seus interesses em pintura e geologia. Possuía uma das maiores coleções de pintura veneziana da Inglaterra e muitas pinturas de Tiziano. É autor do livro: **Notice on the Life and Works of Titian** (1829), e de um catálogo intitulado **A Descriptive Catalogue of a Collection of Pictures: Comprehending Specimens of All the Various Schools of Paintings** (1824).

<sup>19</sup>Andrea Navagero (1483-1529), famoso poeta veneziano, também foi orador e político.

<sup>20</sup>Segue a reprodução do trecho de Hume a que o autor desconhecido se refere: “A Head of Navagero in Profile: he was a friend of Titian, and well known as a Latin Poet. It was in the Contarini Palace at Venice, now in a private Collection in London”. (HUME, 1829, p. 66).

<sup>21</sup>Não foi possível consultar a versão exata que o autor desconhecido utilizou (Ed. Hadeln, 1646-48, p. 225). Em outra edição, de 1648, foi encontrada a seguinte descrição de Ridolfi, no capítulo sobre a vida de Giovanni Battista Maganza, que deve corresponder à passagem mencionada pelo autor desconhecido: “[...] *in Venetia nella libreria de' Signori Girolamo, e Francesco Contarini Fratelli Patrici Veneti, principalissimi Cavaliere, & heredi di tutte le pitture da noi descritte nelle vite de pittori, che già furono raccolte dal Signor Iacopo Contarino il Vecchio amplissimo Senatore, il cui Palagio era il ricetto di egregi pittori, e di letterati, nella quale si trovano in oltre le opere seguenti da noi non riferite: Il ritratto di Carlo V di mano di Tiziano: Quello di Henrico III. Rè di Francia, e di Polonia; due teste di donne, e due ritratti d'huomini, e l'uno in*

No entanto, uma vez que a associação com a obra descrita por Hume é infundada, a associação com a descrição de Ridolfi cai igualmente em descrédito. Além disso, Ridolfi, na passagem mencionada, descreve uma obra atribuída a Tintoretto, o que o autor anônimo, sem expor qualquer justificativa, discorda: “[...] e a qual ele erroneamente atribui a Tintoretto” (A PORTRAIT..., c. 1930-50).

Desta breve análise, conclui-se que, se a associação do retrato do MASP com ambas as obras é equivocada, a informação de que a obra seria oriunda do Palácio Contarini, de Veneza, é infundada<sup>22</sup>.

Esclarecidos tais pontos sobre a informação da proveniência da obra do Palácio Contarini, a análise se debruçará sobre o que é conhecido da história da obra.

A informação de que a obra pertenceu à coleção de Abraham Hume e de lordes Brownlow, fornecida pelo autor anônimo da Wildenstein, é provável, em especial a informação de ter pertencido à coleção de Abraham Hume, pois a obra possui uma etiqueta com a inscrição “Hume Collection”, na parte de trás do chassi. Uma vez que lordes Brownlow herdou pinturas de Hume<sup>23</sup>, é bem possível que o percurso da obra tenha sido coleção de Abraham Hume - lordes Brownlow, antes de ser adquirida pela Galeria Wildenstein, conforme consta nos catálogos do Museu.

A dificuldade maior, no que tange à história da obra, repousa, portanto, em conhecer o percurso da obra antes de a mesma chegar à coleção de Hume, e descobrir o local de origem da obra, o que constituiria informação de grande relevância.

Ao longo da presente pesquisa, a única nova pista encontrada foi a apontada por Linda Borean (2004, vol. 2), especialista no mercado de artes em Veneza entre os séculos XVII e XVIII. A autora analisou as cartas trocadas por Giovanni Maria Sasso, personagem

---

*fianco in atto sierissimo, l'altro com un rilievo in mano, che tiene essere l'effigie del Tintoretto, Autore di questi [...]” (RIDOLFI, 1648, vol. 2, p. 230).*

<sup>22</sup>Wethey (1971, p. 186) foi o primeiro a destacar que a tela havia sido “incorretamente associada” ao retrato de Andrea Navagero descrito por Hume (1829, p. 66). Alguns anos depois, Ettore Camesasca (1988, p. 92) descreveu essa série de associações incorretas, que levariam às infundadas informações sobre a proveniência da obra e sobre a identidade do modelo.

<sup>23</sup>De acordo com David Fitzler, gerente da coleção de Belton House, em resposta a e-mail da presente autora (abril/2011), o 1st Earl Brownlow and Viscount Alford (1779 – 1853) herdou, em 1815, uma grande e notável coleção de arte veneziana de Abraham Hume, que era o pai de sua primeira esposa, Sophia (1787 – 1814). De acordo com Fitzler, houve uma grande venda de pinturas da família Brownlow, entre 1920 e 1930.

central do mercado de arte veneziano do final do século XVII, e Abraham Hume<sup>24</sup>. Sasso trabalhou como agente de Hume, na aquisição de obras em Veneza, e trocou correspondência com o mesmo entre 1786 e 1803. Para a autora, Hume adquiriu o retrato do MASP pessoalmente, em Veneza, na coleção Treves, com a atribuição já a Tiziano: “admirado por Hume na coleção do mercante Treves em Veneza e imediatamente comprado como autógrafa do cadorino” (BOREAN, 2004, vol. 2, p. 43)<sup>25</sup>.

A autora parece chegar a tal conclusão por acreditar que Sasso referiu-se ao retrato do MASP, em carta a Hume, de 18 de novembro de 1790<sup>26</sup>. Nessa carta, Sasso trata, entre outras coisas, da negociação de um retrato atribuído a Pordenone, identificado pela autora como sendo o *Retrato de Homem com Boina Preta*, conservado na National Gallery da Irlanda, em Dublin. Na carta, o retrato de Pordenone é descrito como grande, como o “ritratto comprato da Treves”<sup>27</sup>. Para a autora, o único retrato comprado por Hume em Veneza, com medidas semelhantes ao retrato de Dublin, é o retrato do MASP<sup>28</sup>.

No entanto, tal informação fornecida por Borean, deve ser considerada com reservas, pois não foi possível encontrar qualquer informação adicional sobre a mencionada coleção do mercante Treves, e a autora não fornece maiores detalhes que permitam continuar a investigação<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup>Segundo a autora, Sasso era comerciante, conhecedor, crítico e restaurador de pinturas, e foi o personagem principal do mercado de arte em Veneza dos fins do século XVIII. A partir de 1786, estabeleceu contato com Hume e trabalhou para este em Veneza até 1803 (BOREAN, 2004, vol. 2, p. 1).

<sup>25</sup>“ammirato da Hume nella raccolta del mercante Treves a Venezia e immediatamente acquistato come autografo del cadorino”. Salvo menção, todas as traduções ao português são de nossa autoria.

<sup>26</sup>A carta está reproduzida em Borean (2004, vol. 2, p. 182).

<sup>27</sup>O retrato de Pordenone, de Dublin, segundo a autora, mede 83 x 71 cm, enquanto o retrato do MASP mede 94 x 70 cm.

<sup>28</sup>Borean (2004, vol. 2, p. 43) também notou a disparidade da informação do anônimo do texto da Wildenstein, que considera o retrato do MASP equivalente ao descrito por Hume como sendo “Navagero em perfil”. Para a autora, outra descrição, contida no catálogo das obras de Hume de 1824, poderia corresponder ao retrato do MASP: “*Portrait of a Man standing. He is in a Senator’s dress, black turned up with fur; on one side is a table with a small round box upon it; on his left hand is a glove; the face and right hand are in a very rich tone of colour, and the attitude full of dignity. From Sasso, Venice 1786*”. (HUME, 1824, n. 15 apud BOREAN, 2004, vol. 2, p. 43-45). Ao longo da presente pesquisa, foi encontrada outra descrição, no *Notice on the Life and Works of Titian*, de Hume (1829), que é também sugestiva para uma comparação com o retrato do MASP: “*Portrait of Senator to the knees, in black turned up with fur; to the left a table with a compass on it, a glove on the left hand, the other hand and face are very finely coloured and the attitudes gives the idea of senatorial dignity. 3 ft. by 2.3 1/2. Now in a private Collection in London*” (HUME, 1829, p. 65). Ambas as descrições evocam a obra do MASP, e até mesmo as medidas são parecidas. A medida do retrato, no trecho sugerido por Borean, é 90 x 67,6, enquanto, no trecho encontrado pela presente autora em Hume (1829, p. 65), equivale a 91,44 x 71, 63 cm. O retrato do MASP mede 94 x 70 cm.

<sup>29</sup>Além disso, a autora não esclarece o que a levou a afirmar que Hume teria adquirido o retrato diretamente em Veneza.

Apesar dos esforços realizados ao longo da presente pesquisa, é possível vislumbrar a história da obra somente a partir da Coleção de Abraham Hume. No entanto, mesmo assim, vale destacar que o terreno só se torna sólido a partir de cerca de 1930, quando a obra já pertencia à Galeria Wildenstein, de Nova York.

## 1.2 O Problema da Atribuição

Ao menos desde o período em que a obra já pertencia à Galeria Wildenstein, ela esteve atribuída a Tiziano<sup>30</sup>. Nesse período, a atribuição foi corroborada por nomes de peso, como Lionello Venturi (1931, *apud* Marques, 1998, p. 80) e W. Suída (1935).

Berenson também se posicionou a favor da atribuição a Tiziano, no período em que a obra pertencia à galeria, conforme textos impressos pela Wildenstein<sup>31</sup>.

Por outro lado, em 1936, H. Von Tietze (*apud* Camesasca, 1988, p. 94) não incluiu a obra na primeira edição de seu catálogo de Tiziano, e também não incluiria na segunda edição, de 1950.

A tela chegou ao MASP, portanto, como uma já tradicional, embora não unânime, atribuição a Tiziano, e dessa forma foi apresentada ao público, no início de 1952.

Após menos de um ano da chegada ao Brasil, a obra integrou o montante das 60 telas que seriam expostas em museus da Europa, entre 1953 e 1955, e, posteriormente, em museus dos Estados Unidos, retornando ao Brasil somente em 1957 (BARDI, 1992). A exposição, que recebeu o título *Obras-Primas do Museu de Arte de São Paulo*, teve início no Musée de L'Orangerie<sup>32</sup>, em Paris, e encerrou o percurso europeu no Palazzo Reale de Milão<sup>33</sup>. Nos Estados Unidos, as obras foram expostas em Toledo e em Nova York<sup>34</sup>.

No que tange à questão da atribuição, nesse ínterim das exposições, dois acontecimentos merecem ser mencionados. Durante a exposição de Milão, em 1955, a atribuição a Tiziano foi questionada por um estudioso chamado Mario Monteverdi, em texto da revista *Arte Figurativa*: “Tiziano credibili in *Cristoforo Madruzzo*, lo è meno nel *Contarini* tanto più vicino al Torbido se non a Sebastiano del Piombo” (MONTEVERDI, 1954, p. 17), e por G. L. Luzzatto (1955), que descreveu a obra como “Dalla bottega del Tiziano”. Não se sabe, no entanto, se as opiniões desses dois autores constituíram exceções: as obras do MASP, de forma geral, resistiram à crítica internacional, e as exposições foram

---

<sup>30</sup>Com tal atribuição, foi exposta em pelo menos duas ocasiões: em 1931, no Art Gallery, de Toronto, e em 1933, no Museum of Fine Arts, de Los Angeles. Rever nota 15.

<sup>31</sup>De acordo com texto de autor desconhecido, impresso pela Wildenstein (MASP – Acervo, pasta n. 21)

<sup>32</sup>Título original em francês: “Chefs-Doeuvre du Musée D'Art de São Paulo”.

<sup>33</sup>De Paris, as obras seguiram para Bruxelas, Palais de Beaux-Arts; Utrecht, no Centraal Museum; Berna, no Berner Kunstmuseum; Londres, Tate Gallery; Dusseldorf, Kunsthale; e Milão, Palazzo Reale.

<sup>34</sup>A exposição passou por duas cidades, nos EUA: Toledo, no Toledo Museum of Art, e Nova York, no Metropolitan Museum.

um grande sucesso. Nesse período, a atribuição a Tiziano foi reafirmada por Berenson (1958) e, de forma indireta, por Ferdinando Bologna (1957), que mencionou o retrato do MASP como um Tiziano, em um artigo da revista *Arte Vêneta*.

No entanto, em torno de 1959, contrariando esses nomes de peso, Pietro M. Bardi mudou a atribuição em favor de Paris Bordon<sup>35</sup>. Não foi possível saber, pontualmente, os fatores que teriam determinado a atribuição pioneira de Bardi; se partiu de uma conversa com algum especialista, nesse ínterim das exposições, ou se foi uma hipótese aventada por ele próprio. De qualquer forma, tendo em vista a influência de Tiziano em Bordon, é possível afirmar que a personalidade artística deste último seria inevitavelmente evocada em uma investigação sobre a autoria de uma obra como essa do MASP.

No entanto, no primeiro catálogo das obras do Museu, de 1963, o retrato ainda aparecia com a atribuição a Tiziano (MUSEU..., 1963, p. 29) e, somente em um catálogo de 1978, a obra seria reproduzida como um Bordon pela primeira vez (BARDI, 1978, p. 33)<sup>36</sup>. Em artigo da revista *Senhor*, de 1983, Bardi se mostrará bastante convencido da atribuição a Bordon: “Eu mesmo adquiri para o MASP um retrato de Tiziano em que todas as evidências e modos eram do mestre e, no entretanto, alguns anos depois convenci-me de que se tratava de obra de Páris Bordone” (BARDI, 1983, p. 93).

A atribuição a Bordon por Bardi, durante muitos anos, constituiu um fato isolado, e a obra não foi incluída, por exemplo, na monografia sobre Paris Bordon, de Giordana Canova (1964)<sup>37</sup>. O que é significativo, no entanto, é a progressiva exclusão da obra dos catálogos mais importantes de Tiziano publicados nos anos posteriores. Rodolfo Palluchini, (1969, vol. 1, p. 223) atribuiu-a a um ‘streto seguace’ do pintor. Harold Wethey (1971, p. 186), à “scuola veneziana”, e Terísio Pignatti (1980, vol. II, p. 86 apud

---

<sup>35</sup>De acordo com uma ficha manuscrita que se encontra nos arquivos do acervo do museu, a obra é atribuída a Bordon desde 1959. O manuscrito não foi assinado ou datado, todavia, segundo Eunice Sophia, foi escrito por Camesasca. A passagem descreve que a atribuição a Tiziano foi refutada por A. Morassi (comunicação oral ao Museu). Segundo manuscritos do acervo (pasta n. 21) a obra foi exposta no Museu com a atribuição na etiqueta a Paris Bordon.

<sup>36</sup>No entanto, conforme nota anterior, a obra já era exposta no MASP, desde c. 1959, como obra de Bordon.

<sup>37</sup>A monografia de Canova constituía o resultado de uma pesquisa sobre Bordon orientada por Rodolfo Palluchini. Palucchini devia conhecer a obra do MASP ao menos desde 1953, quando trocou correspondência com Bardi, requisitando uma fotografia do retrato (Carta, 18/02/1983, Acervo, pasta n. 21). Não foi possível saber se o estudioso teve conhecimento da atribuição a Paris Bordon.



Camesasca, 1988, p. 97) considerou-a de um discípulo de Tiziano. Nesse período, somente Francesco Valcanover (1969, p. 116) manteve a atribuição a Tiziano<sup>38</sup>.

Esses autores não apontaram outro nome, com a exceção de Palluchini (1969, vol. 1, p. 223), que sugeriu, com reservas, o nome de Girolamo Dente como o possível autor de um grupo de retratos no qual ele inclui o retrato do MASP<sup>39</sup>. A maioria, como é possível perceber, considerou a obra extremamente ligada ao círculo de Tiziano.

Peter Humfrey e Augusto Gentili, especialistas em Tiziano e em pintura veneziana, foram questionados recentemente sobre a possibilidade de uma atribuição a Tiziano, e ambos refutaram com convicção a atribuição ao cadorino<sup>40</sup>.

Entre 1987 e 1988, a obra integrou a exposição “*Tesouros do Museu de Arte de São Paulo: de Raphael a Corot*”, que passou pela Itália e Suíça. O catálogo de uma destas exposições contém o texto de Ettore Camesasca (1988), no qual o autor reitera a atribuição a Paris Bordon e lamenta o fato de que a atribuição passou despercebida pelos especialistas do pintor<sup>41</sup>. Contudo, poucos meses antes da publicação do texto de Camesasca, foi publicado o estudo de Giorgio Fossaluzza (1987, p. 193), nos anais do convênio internacional de estudos sobre o pintor, intitulado *Paris Bordon e Il Suo Tempo* (Treviso 28-30 de outubro de 1985), em que o autor, de forma independente ao Museu, atribuiu a obra a Paris Bordon<sup>42</sup>.

Em 1998, Luiz Marques (1998, p. 80) manteve a atribuição a Paris Bordon, que foi mantida nas reedições do catálogo e que consta atualmente (2013) nas etiquetas e no *website* do Museu, não havendo, até o presente momento, registro de opiniões divergentes.

---

<sup>38</sup>Na primeira edição desse catálogo, de 1960, Valcanover já atribuía a obra a Tiziano.

<sup>39</sup>Girolamo Dente, também chamado Girolamo da Tiziano (1510-1568), trabalhou como ajudante de Tiziano por quase toda a sua vida.

<sup>40</sup>No entanto, ambos preferiram não apontar outro nome, o que pode indicar que uma atribuição imediata a Bordon entre especialistas em pintura veneziana não é unânime. No entanto, vale ressaltar que ambos não puderam ver a obra diretamente no Museu de Arte de São Paulo. Augusto Gentili (Università Ca’Foscari), reconhecido especialista em Tiziano e em pintura veneziana, em entrevista concedida em Veneza, em março de 2012, não se mostrou muito certo da atribuição a Bordon, mas refutou com veemência a possibilidade de pertencer a Tiziano. Peter Humfrey (St. Andrews University), reconhecido especialista em pintura veneziana, em resposta a e-mail da presente autora (02/08/2012), refutou a atribuição a Tiziano. Não se posicionou sobre atribuição a Paris Bordon, mas reconheceu a proximidade da obra com este pintor.

<sup>41</sup>“Les responsables du Musée de São Paulo avaient pourtant chagré l’étiquette depuis plus de 15 ans, malheureusement sans que les spécialistes de Bordon s’en fussent aperçus.” (CAMESASCA, 1988, p. 94.)

<sup>42</sup>Em carta ao MASP, o estudioso se mostrou surpreso com a atribuição a Bordon pelo MASP há tantos anos, e manifestou interesse em saber como se deu a atribuição. (Carta, 18/11/1987, Acervo, pasta n. 21 P).

O que é extremamente significativo é que no estudo mais recente encontrado sobre Bordon, a tese de doutorado de Jackson (2005, p. 187), a obra está atribuída ao pintor. De grande relevância é também um segundo parecer, em 2012, de Giorgio Fossaluzza, no qual o estudioso reitera com grande convicção a atribuição ao pintor, já defendida no texto de 1987<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup>Em entrevista concedida a esta autora (Veneza, março de 2012), o estudioso, que continua estudando pintura veneziana, disse não ter dúvidas sobre a atribuição a Bordon.

### 1.3 O Problema da Identificação do Retrato: Um Membro da Família Contarini?

Conforme foi exposto nas páginas anteriores, a hipótese de que o modelo do retrato do MASP fosse um membro da família Contarini de Veneza foi aventada pelo autor anônimo da Wildenstein, com base na infundada informação de que a obra era proveniente do Palácio Contarini de Veneza. Com isso, o anônimo inaugurou o capítulo da associação da obra com essa família.

A informação foi considerada com reserva pela maioria dos estudiosos que mencionaram a obra. Muitos preferiram intitulá-la de *Ritratto d'Uomo in Pelliccia* (VALCANOVER, 1969), *Venetian Gentleman* (WETHEY, 1971), *Ritratto d'Uomo* (FOSSALUZZA, 1987) ou *Portrait de un Notable* (CAMESASCA, 1988). Todavia a obra já estava bastante ligada ao sobrenome Contarini. Em praticamente todos os primeiros catálogos do Museu e de exposições, ela foi intitulada *Retrato de um Membro da Família Contarini*.

Uma das explicações para tal identificação capciosa do modelo, por parte do autor do opúsculo da Wildenstein, é o anseio por valorizar a obra frente ao mercado de artes. Anseio este que também pode ter motivado a atribuição a Tiziano em um momento desconhecido da história da obra. Com tal identificação, a obra não representaria um mero desconhecido, mas um membro de uma das maiores e mais importantes famílias venezianas.

A busca por valorizar um retrato, identificando o modelo como personagem famoso da história, era uma prática comum nos séculos passados. Conforme destacou Patricia Rubin (2011, p. 48): “No curso do século XIX, o mercado e os museus criaram a história do retrato do Renascimento que foi em grande medida aquela dos grandes artistas e sempre que possível dos modelos celebrados”<sup>44</sup>. Alan Fletcher (2003, p. 41) destaca que isso se deu de forma notável no que tange aos retratos de Tiziano: “conforme o mercado de arte internacional crescia e se tornava competitivo, proprietários ambiciosos, instigados por

---

<sup>44</sup>“In the course of the nineteenth century, the marketplace and the museums generated a history of renaissance portraiture that was largely one of great artists and whenever possible, celebrated sitters”.

astutos revendedores, inventavam novas e mais famosas identidades para muitos dos modelos de Tiziano”<sup>45</sup>. O autor cita o exemplo do caso do *Retrato de Georgs d’Armagnac com seu Secretário* [fig.7], sobre o qual emergiram várias propostas de identificação com personagens históricos famosos<sup>46</sup>.

A reforçar tal hipótese, tem-se o fato de que, no início do texto, partindo da associação incorreta com o Andrea Navagero descrito por Hume, o autor anônimo descreve uma “tradicional identificação” do modelo como sendo Andrea Navagero, o que, em realidade, não procedia. Em seguida, o autor prossegue, observando que havia “poucas chances” de tal identificação estar correta<sup>47</sup>, e sugere que, dada a proveniência da obra, o modelo devia ser um membro da família Contarini.

Como é possível observar, nas tentativas de identificação do modelo, o autor oscila sempre entre nomes famosos: depois de mencionar um nome de peso, como o do poeta Andrea Navagero, parte para a hipótese de um sobrenome de peso, como o Contarini<sup>48</sup>.

A aristocrática família Contarini era, no entanto, dividida em vários ramos. O autor desconhecido parece não levar tal fato em consideração, e sugere a comparação com a efígie de bustos de membros da família Contarini, recordando, de forma aparentemente aleatória a existência de bustos de Gasparo e Tommaso Contarini<sup>49</sup>. Estes pertenciam ao ramo “della Madonna dell’Orto”<sup>50</sup>, e seus bustos se encontram na capela desta família, na igreja Madonna dell’Orto de Veneza. Por fim, o anônimo conclui que o modelo do retrato do MASP devia ser um irmão ou contemporâneo de Tommaso e Gasparo Contarini (A PORTRAIT..., c. 1930-50).

---

<sup>45</sup>“As the international art market became increasingly competitive, ambitious owners, abetted by cunning dealers, invented new, more famous identities for many Titian sitters”.

<sup>46</sup>O autor observa que os modelos desse duplo retrato já foram identificados como Duque de Florença e Maquiavel, por exemplo. (FLETCHER, 2003, p. 41)

<sup>47</sup>O autor anônimo observa que a efígie do modelo do retrato do MASP não se assemelha à efígie do famoso retrato de Andrea Navagero ao lado de Agostino Beazzano, pintado por Rafael e conservado na Galleria Doria Pamphilj, de Roma. (A PORTRAIT..., c. 1930-50, p. 2).

<sup>48</sup>A família Contarini era uma das mais antigas famílias patrícias de Veneza. Era dividida em várias ramificações, das quais saíram diversos doges, intelectuais e membros importantes da política veneziana.

<sup>49</sup>Gasparo Contarini (1483-1542), foi um aristocrata, diplomata e cardeal veneziano.

<sup>50</sup>Portanto diferente do ramo aparentemente mencionado no trecho de Ridolfi (1648, vol. 2, p. 230), pois este, na referida passagem, que o autor anônimo da Wildenstein associou com o retrato do MASP, parece se referir a um Palácio Contarini “di S. Samuello”, diferente do Palácio Contarini “della Madonna dell’Orto”. Não bastasse a associação ser infundada, o Palácio Contarini mencionado parece ser diferente.

Tudo leva a crer, portanto, que tal identificação do retratado da tela do MASP foi motivada especialmente pela vontade de aumentar o interesse pela obra. Especialmente, em se tratando de um texto produzido sob os auspícios da Wildenstein, quando a obra ainda pertencia a tal galeria. No entanto, mesmo após o texto esclarecedor de Camesasca (1988), a obra continuou a ser associada à família Contarini de Veneza.

A ideia ganhou um especial reforço em 1994, quando a pesquisadora italiana Eleonora Fatigati, em carta ao MASP, levantou a hipótese de que o modelo do retrato fosse Alvisse Contarini<sup>51</sup>.

Fatigati dedicava-se ao estudo de uma pintura religiosa de Tintoretto, conhecida como o *Milagre de Santa Agnes* [fig. 8]. Segundo a pesquisadora, a obra fora encomendada por Tommaso e Alvisse Contarini, para ser colocada na capela da família, na Igreja Madona dell'Orto. A autora acreditava que o homem representado no primeiro plano da pintura de Tintoretto fosse Alvisse Contarini, e observava que este exibia uma fisionomia muito semelhante à do modelo do retrato do MASP. Baseado na “tradicional”, embora infundada, identificação do modelo como um membro da família Contarini<sup>52</sup> a autora sugeriu que a obra do MASP podia representar o mesmo Alvisse. A pesquisadora baseava-se ainda em uma foto de um busto em mármore que representaria o mesmo modelo.

De fato, a fisionomia do representado no primeiro plano da pintura de Tintoretto é parecida com a do modelo do MASP: um homem de meia-idade, com corte de cabelo curto e barba comprida [fig. 9]. No que tange ao busto, tudo indica que a pesquisadora tenha se referido ao busto que se encontra na mencionada capela, onde se encontra a obra de Tintoretto e os bustos de Gasparo e Tommaso Contarini. Este, no entanto, representa um Alvisse que viveu entre 1521 e 1579 e, além de um problema cronológico na comparação com o modelo de uma obra como a do MASP, datada de 1525-1550<sup>53</sup>, a semelhança se dá apenas do ponto de vista tipológico [fig. 10-11].

---

<sup>51</sup> A carta foi transcrita no anexo A da presente dissertação.

<sup>52</sup>FATIGATI, Eleonora (Carta, 1994, Acervo, pasta n. 21). Na carta, a pesquisadora manifesta interesse em saber como o museu identificou o modelo como um Contarini.

<sup>53</sup>As datas de nascimento e morte desse Alvisse são fornecidas pela lápide da capela, mas de acordo com o *Dizionario biografico degli italiani*, as datas da lápide estão erradas, e este Alvisse Contarini nasceu em 1537, e não em 1521. Dessa forma, o modelo se torna ainda mais incompatível com o do retrato do MASP (PAVAN et. al., 1983, p. 81). Além disso, de acordo com as informações contidas em etiquetas da capela o busto em mármore, de autoria desconhecida é póstumo.

É pouco provável que a autora tenha se referido a outro Alvise e a outro busto, pois este é o único na capela compatível cronologicamente com a obra de Tintoretto<sup>54</sup>. É, no entanto, digno de nota que menções a personagens de nome Alvise Contarini existem muitas. O nome e o sobrenome eram, na realidade, bem comuns na época<sup>55</sup>. Apesar desta breve digressão sobre a identidade do modelo como Alvise Contarini, não se deve esquecer que esta tem origem em informação infundada, de que a obra seria oriunda do Palácio Contarini de Veneza, e que somente isto já constitui argumento para tal identificação cair em descrédito. Ademais, somente a semelhança fisionômica não seria suficiente para sustentar tal hipótese<sup>56</sup>.

Com base em tal análise, é possível concluir, portanto, que a hipótese de Fatigati, além de construída a partir de informação comprovadamente infundada, apoiou-se sobre argumentos poucos precisos e pouco sólidos. O modelo do retrato do MASP permanece, em realidade, desconhecido, e é possível afirmar que não existem, até o momento, hipóteses consistentes para sua identificação, a despeito dos esforços realizados ao longo da presente pesquisa, e dos esforços de pesquisadores anteriores.

---

<sup>54</sup>Não foi possível encontrar imagens ou referências de outro busto em mármore que representasse um personagem com esse mesmo nome, a despeito das pesquisas realizadas.

<sup>55</sup>O *Dizionario Biografico Degli Italiani* menciona, por exemplo, um “Alvise Contarini” que viveu entre 1477 e 1557 (PAVAN et. al., 1983, p. 76). Este teve uma história notável dentro da laguna, sugestiva para se pensar a iconografia um tanto celebrativa do retrato do MASP: foi nomeado Senador em 1529 e integrou o conselho dos dez em 1536 (PAVAN et. al., 1983, p. 76). No entanto, além de não se encaixar cronologicamente de forma satisfatória ao período em que foi produzido o retrato do MASP (1525-1550), este pertencia ao ramo “dei Contarini da SS Apostoli”, segundo o dicionário, ramo este diferente dos da “Madonna dell’Orto” e, por isso, dificilmente corresponderia ao modelo da obra de Tintoretto (PAVAN et. al., 1983, p. 76).

<sup>56</sup>Na carta, a autora fala que sua pesquisa ainda não havia sido concluída. Não foi possível, apesar dos esforços, estabelecer contato com a pesquisadora, ou ter acesso ao texto final de sua pesquisa.



## 2 ANÁLISE DA OBRA E DO CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

O retrato do MASP caracteriza-se pela proximidade estilística com os retratos de Tiziano e pela densidade psicológica, concentrada no olhar expressivo do modelo voltado para o observador. Por outro lado, caracteriza-se também por seu caráter celebrativo, sugerido no modo “posado” como o modelo foi representado, e na caracterização da condição social do modelo, por meio das roupas e dos objetos representados.

Detalhes como o acabamento na textura da pele, dos tecidos, efeitos de luz e sombra ligam imediatamente o retrato à pintura veneziana, especialmente ao círculo de pintores ligados a Tiziano. Não estamos diante de uma descrição minuciosa da face do modelo, mas também não vemos uma simplificação das formas e das texturas, com tendência a idealizar a forma. É possível identificar os bolsões de gordura abaixo dos olhos, marcas de expressão na face: contudo o pintor não os realizou por meio de um acabamento minucioso, e sim por meio de pinceladas assertivas e mais soltas, especialmente nas zonas periféricas da composição. Além disso, observa-se uma paleta de cores sóbrias, embora ricas em escalas tonais, moduladas pelos efeitos de luz e sombra, que compõe uma atmosfera densa e envolvente e que confere uma nota intimista e emotiva à obra. Estas são tidas como características típicas da retratística veneziana, que se cristalizaram no início do século XVI. Retomar um pouco este percurso, assim como retomar um pouco o percurso do desenvolvimento da pintura de retrato, poderá contribuir para a maior compreensão dos aspectos estilísticos e formais da obra, bem como para inseri-la em seu contexto histórico e artístico.



## 2.1 Considerações Preliminares sobre o Retrato em Veneza no início do século XVI

Jacob Burckhardt, em seu ensaio sobre o retrato na pintura italiana do Renascimento, destacou a importância de Veneza no desenvolvimento do gênero, enquanto forma autônoma de pintura, desvinculada dos grandes afrescos e ciclos narrativos. Para o autor, o retrato pictórico “autônomo” atingiu, em Veneza, no final do século XV, um grau de desenvolvimento muito superior aos outros lugares da Itália, e, já no início do século XVI, Veneza contava com pintores que podiam ser considerados os maiores representantes do gênero, tanto pela quantidade de obras que produziram, quanto pela influência que exerceriam nas gerações posteriores (BURCKHARDT, 1993).

As relações comerciais e o caráter cosmopolita de Veneza propiciaram o contato intenso, do público e de pintores, com culturas artísticas de diversas regiões da Europa. Retratos de pintores nórdicos e flamengos já circulavam em Veneza, ao menos desde meados do século XV<sup>57</sup>, embora tenham se tornado mais comuns no final desse século. Esses retratos contribuíram para a afirmação do gênero enquanto forma isolada de pintura, na adoção da pose de três-quartos e também no emprego mais amplo da técnica a óleo.

Nesse período, passou por Veneza Antonello da Messina, que também deixaria sua contribuição ao desenvolvimento do gênero. Como este já estava particularmente familiarizado com os modos da pintura flamenga, sua presença pode ter contribuído para reforçar o interesse por esse formato de retrato. Mas seus modelos serviram de inspiração, principalmente, para uma especial forma de abordagem dos volumes e também na representação de diferentes expressões faciais. Apesar de partirem de uma premissa flamenga, seus retratos caracterizavam-se por uma maior exploração psicológica e por grande expressividade no olhar, quase sempre voltado para o observador, o que conferia uma atmosfera de maior intimidade [fig. 12].

Contudo, conforme destacou Humfrey (2011), nem todos aderiram a essa forma de abordagem. Gentile e Giovanni Bellini, por exemplo, se mantiveram mais ligados a uma

---

<sup>57</sup>Peter Humfrey observa que, ao menos desde cerca da metade do século XV, os retratos flamengos, derivados do estilo de Van Eyck, começaram a circular em Veneza, mas só passaram a circular em grande quantidade a partir de 1470 (HUMFREY, 2011).

representação de modelos que pareciam psicologicamente mais distantes [fig. 13]. Para o autor, isto se deve ao fato de que Gentile e Giovanni Bellini eram pintores mais ligados a uma retratística oficial, e por isso seus retratos refletiam o *ethos* político e social de Veneza, que conferia mais importância aos interesses coletivos do que à expressão individual (HUMFREY, 2011).

Apesar de algumas diferenças na forma de abordagem, os retratos exibiam, em geral, um caráter homogêneo. Para Brown, eram predominantemente “simples em pose, objetivos em tratamento e impassíveis nos humores”. Segundo o autor, eles expressavam uma noção geral de identidade como algo “fixo e permanente”, e este foi um dos aspectos que mais os diferenciaram dos retratos produzidos posteriormente (BROWN, 2006, p. 238).

Em torno do início do século XVI, ocorreriam muitas mudanças na pintura de retrato. Estes se tornavam cada vez maiores, atingindo progressivamente a escala natural, e passaram a reproduzir mais partes do corpo do modelo e do ambiente que o circundava. As poses tornaram-se mais complexas, e passou a haver um maior interesse pela representação de gestos, sentimentos e expressões faciais, o que, em geral, já estava sendo experimentado nas pinturas religiosas. Isso refletia o anseio dos pintores pela imitação do real também no que tange à ilusão de movimento e do efêmero. Conforme destacou Burckhardt, “[...] começa a se impor uma verdadeira e própria intencionalidade do momentâneo [...]” (1993, p. 118). À medida que o gênero se afirmava, o motivo da semelhança era elevado a novos patamares, de acordo com os novos recursos formais e estilísticos (BUCKHARDT, 1993, p. 198).

As mãos passaram a ter cada vez mais relevância na composição, contribuindo para a ilusão de movimento, fugacidade e criando, muitas vezes, a ilusão de um diálogo com o observador<sup>58</sup>.

Nesse sentido, como é notório, Giorgione teve um papel fundamental nos rumos da retratística veneziana. Dos poucos exemplares que chegaram até nós, muitos despertam ainda dúvidas sobre a atribuição, os modelos raramente são identificados, e o contexto em que foram produzidos é pouco conhecido. Além disso, exibem, muitas vezes, um caráter ambíguo ou alegórico, em que o modelo parece representado em um

---

<sup>58</sup>Até o final do século, os retratos raramente exibiam as mãos, e, quando o faziam, isso pouco interferia no visual mais estático da obra, como no caso de muito retratos flamengos.

determinado papel, como um guerreiro por exemplo. Isto, dificulta falar de um *corpus* retratístico do pintor. Mesmo assim, eles constituem testemunhos inequívocos das inovações formais e estilísticas que se operavam na pintura de retrato do período.

As mudanças operadas por Giorgione também estavam, como se constata do caráter mais subjetivo das obras, ligadas à forma de abordagem e de apreensão do modelo, em um modo indissociavelmente ligado a essas inovações formais e estilísticas.

No que tange a tais inovações, formais e estilísticas, estas respondem a algumas tendências que vinham sendo maturadas com Giovanni Bellini e Vittore Carpaccio, no final do século XV. Nesse período, o uso cada vez mais amplo e frequente da pintura a óleo e da tela como suporte começaram a estimular, gradativamente, contornos menos definidos e contínuos, e pinceladas que exibiam um efeito mais aberto e sugestivo. A pincelada mais visível ocorria de modo sutil em Carpaccio, já no final do século XV, e também em algumas pinturas de Giovanni Bellini. A atmosfera envolvente, composta pela modulação de tons, inaugurada por Bellini, tenderia a eliminar o valor da linha na representação pictórica (BARASCH, 1992, p. 118). O “inteiro procedimento começava a ficar mais livre e mais dialético”, conforme destacou Rosand (1983, p. 12), e oferecia ao pintor maior abertura estilística.

Herdeiro dessa nova tradição de pintura, com óleo sobre tela, Giorgione reelaborou muitas dessas inovações, compondo uma visão nova. A unidade da imagem representada não seria mais dependente de contornos nítidos, e o pintor, com os efeitos de luz e sombra, foi abandonando cada vez mais a tradicional delimitação dos objetos, para adotar um novo gênero de unidade visiva conforme destacou Rosand (1983, p. 12).

Giorgione criou imagens mais sugestivas, em que os efeitos de luz e sombra envolviam a figura. A imagem requeria uma participação mais ativa do observador na apreensão da forma total, o que transmitia maior subjetividade. “Esta subjetividade, até então desconhecida”, acabava por se refletir no tema e na forma de abordagem da pintura (ROSAND, 1983, p. 12).

Para Wendy Sheard, a importância de Giorgione no retrato foi notável, por estimular uma reflexão sobre a função tradicional deste: Giorgione teria transformado o retrato, de um anúncio de classe, caráter, poder etc., “para uma imagem mais ambiciosa e complexa cuja relação com o observador também foi alterada” (SHEARD, 1992, p. 142).

De forma semelhante, Peter Meller observou que a diferença na abordagem de Giovanni Bellini, em relação a Giorgione, estava relacionada “à passagem de um módulo descritivo para um modo alusivo do retrato” (MELLER, 1980, p. 325).

O *Retrato de Jovem*, de Berlim [fig. 14], atribuído a Giorgione e datado de cerca de 1500, é tido por muitos autores como um dos primeiros retratos a condensar, ainda que de maneira sutil, a maioria das inovações formais e estilísticas do período (BROWN, 2006). O retrato exhibe um aumento no tamanho e na escala, reproduz um espaço maior em torno do modelo e apresenta um papel mais ativo das mãos. As passagens de luz e sombra são mais difusas e envolventes. A sugestão de movimento é maior, e toda a atmosfera que pervade a obra evoca uma incipiente transitoriedade. Para Brown, ele representa um “primeiro passo rumo ao completo desenvolvimento” do que o autor chama de retrato ‘*cinquecentesco*’ (BROWN, 2006, p. 238).

John Shearman salientou que, neste retrato, a sugestão de comunicação com o observador torna-se mais significativa: “a consciência do retratado, da presença de um observador, na frente da pintura, a ilusão de ao menos uma comunicação em potencial, é claramente presente no *Jovem Homem*, de Giorgione, de Berlim” (SHEARMAN, 1992, p. 143)<sup>59</sup>.

No entanto, Lucco (2010) e Wethey (1971) acham difícil ver qualquer coisa de estruturalmente inovadora no esquema compositivo dessa obra, se comparada às invenções de Antonello e Bellini. Lucco reconhece, contudo, um tratamento inovador da sombra, “que transfigura um tom sentimental” (LUCCO, 2010, p. 21). Já para Wethey (1971), o novo direcionamento é mais visível no auto-retrato de Giorgione como David, onde o modelo parece girar seu corpo da profundidade das sombras [fig. 15].

A maioria dessas inovações surge no final do século XV, na pintura de Leonardo da Vinci, o qual teve um papel fundamental para o desenvolvimento de toda a retratística. A atenção do pintor às diferentes expressões faciais, aos efeitos dinâmicos de movimento e aos efeitos de luz e sombra conferia, conforme as palavras de Pope-Hennessy (1963, p. 105), um “senso novo de mistério e singularidade à personalidade humana”<sup>60</sup>. As

---

<sup>59</sup>“The awareness on the part of the sitter of the spectator in front of the pictures, the ilusion at least of potential communication, is plainly present in Giorgione *Portrait of a Young Man* in Berlin of about 1503”.

<sup>60</sup>“What these three figures isolated in an ambiguous void contribute to the portrait is a new sense of the mistery and the uniqueness of the human personality”. O autor usa essas palavras para qualificar três retratos

obras de Leonardo exibiam contornos mais delicados, ilusão de relevo mais pronunciada e uma atmosfera mais envolvente, em que a luz desempenha uma função estética ainda mais importante (POPE-HENNESSY, 1963). Com seu famoso *sfumato*, os efeitos de luz e sombra passaram a ser representados com gradações mais difusas.

A ideia da influência de obras de Leonardo em Veneza tem início nas descrições de Vasari, o qual afirmou que foi a pintura a óleo de Leonardo, com suas “sombras profundas”, que Giorgione imitou (VASARI, 2007, p. 569) <sup>61</sup>.

Analisando algumas obras de Giorgione, é inegável que seu interesse por efeitos de luz e sombra voltaram-se para a mesma direção de Leonardo, assim como as experimentações das representações de estados psicológicos parecem ter tido obras de Leonardo como ponto de partida. As variações do retrato de *spalla*, por exemplo, parecem ter se inspirado nos módulos leonardianos, e se tornaram comuns em Veneza, no círculo de Giorgione (SHEARD, 1992, p. 146).

A tendência geral dos especialistas é considerar as experiências de Leonardo da Vinci como fundamentais no desenvolvimento da retratística em Veneza especialmente por meio de Giorgione. As divergências maiores repousam, no entanto, em se considerar se tal influência se deu de forma direta ou indireta.

Algumas diferenças estilísticas reforçam a ideia de que o contato possa ter sido indireto. Humfrey (1996, p. 120) observa que, assim como Leonardo, Giorgione passou a dissolver os contornos em uma “atmosfera úmida” de “sombra profunda” e com fortes contrastes de luz e sombra. Por outro lado, o autor destaca que Giorgione não criava as superfícies uniformemente lisas, como Leonardo: suas pinturas, em geral, apresentam áreas de tinta colorida mais empastadas, e toques de pinceladas mais largos. Para o autor, “o modo de Giorgione representa um estágio pioneiro daquilo que se tornaria uma tradição *cinquecentesca* tipicamente veneziana, e precisamente isto o diferenciou de Leonardo, que

---

de Leonardo: o de *Cecilia Gallerani* (Czartoryski Museum), a *Belle Ferronière*, do Louvre, e o *Retrato de Músico*, da Pinacoteca Ambrosiana de Milão.

<sup>61</sup>Na segunda edição das *Vidas* (1568), Vasari indica a importância de Leonardo para a pintura veneziana, através de Giorgione, que teria visto figuras *leonardescas* que emergiam “terribilmente di scuro” e que muito teriam agradado e inspirado o pintor de Castelfranco.

fundia as cores de modo refinado” (HUMFREY, 1996, p. 120)<sup>62</sup>. Observando as obras, é possível perceber também que em Giorgione os contornos são ainda mais diluídos, e que a cor possuía, no pintor de Castelfranco, papel mais relevante na elaboração de uma atmosfera quente e envolvente.

Brown acredita que a influência se deu mais por meio dos desenhos, do que em uma análise direta das obras prontas, pois nestas as evidências visuais permanecem “insuficientes e contraditórias” (BROWN, 2006). Para o autor, o que é mais provável é que Leonardo, quando esteve em Veneza, no início de 1500, tenha levado consigo, de Milão, alguns desenhos e estudos, seus e de seus alunos, relacionados à realização da *Santa Ceia*, que serviram para demonstrar uma nova linguagem de poses, gestos e expressões faciais<sup>63</sup>. Refutando o modelo puramente social de Giovanni Bellini, Giorgione teria buscado inspiração em Antonello, Perugino, mas também nos desenhos de Leonardo da Vinci (BROWN, 2006, p. 240).

Para Enrico Castelnuovo, os “movimentos afetivos” dos modelos de Leonardo serviram de forma geral como protótipo, na busca por uma maior caracterização psicológica, o que levaria à “expressão de um estado de alma particular, num momento definido” (CASTELNUOVO, 2006, p. 61). Para o autor, Giorgione realizou “um passo decisivo” para se chegar ao retrato “como expressão de um estado da alma”, no retrato de um desconhecido, do Museu de San Diego [fig. 16] (CASTELNUOVO, 2006, p. 61).

O modelo de Leonardo deve ter contribuído, portanto, para revisar a estrutura formal e estilística, refletir sobre o papel do retrato enquanto produção pictórica, bem como estimular um novo senso de naturalismo.

Sheard (1992) observa que os retratos de Giorgione agregavam uma componente emocional, que não se limitava à representação de um tipo de caráter, e, assim como Castelnuovo, destaca que eles davam forma a um humor ou alguma experiência interior, como se esta tivesse sido capturada e cristalizada pelo pintor em um único instante. “De imagens estáticas que resumiam o caráter da pessoa, seu papel, seus feitos, o retrato se

---

<sup>62</sup>“In questo, il tocco di Giorgione si differenzia da quello di Leonardo, che fonde i colori in modo raffinato, e rappresenta uno stadio pionieristico di quella che in seguito sarebbe diventata una tradizione cinquecentesca tipicamente veneziana”.

<sup>63</sup>Brown acredita que desenhos preparatórios do *cenacolo* continuaram a circular pelas oficinas dos pintores, bem depois da partida de Leonardo de Veneza.

tornou uma 'parcela da vida'" (SHEARD, 1992, p. 142)<sup>64</sup>. Para Brown, luz e sombra “eram usados nessas obras para propósitos expressivos, para iluminar um estado subjetivo da mente” (BROWN, 2006, p. 241)<sup>65</sup>.

Muitos estudiosos tentaram compreender tal direcionamento da retratística de Giorgione, levando em conta o ambiente cultural e as relações com outros campos artísticos. Pope-Hennessy (1963, p. 132), por exemplo, os vê em estreita relação com um movimento cultural “romântico”, que operava como pano de fundo e circulava previamente, na literatura, em obras como o *Sonho de Polifilo*, de Francesco Colonna e *Arcadia*, de Jacopo Sannazaro.

Para o autor, os retratos de Giorgione que parecem alegorias, ou representam o modelo em gesto lânguido refletem o desejo que os patrícios venezianos passaram a manifestar, de serem representados “como participantes de uma literatura poética que circulava no período” (Pope-Hennessy, 1963, p. 132).

Para Alessandro Ballarin (1987 *apud* BROWN, 2006, p. 239), os retratos de Giorgione expressam os mesmos interesses e aspirações dos escritores do período: o anseio por amizade, o desejo por amor, a busca por aprendizado e pela felicidade espiritual.

Para Peter Humfrey (2011), no entanto, a mudança está relacionada a um novo direcionamento de impulso puramente estético, que estava em acordo com o reconhecimento do potencial poético e expressivo do retrato.

De qualquer modo, vários autores destacaram que se, por um lado, os retratos de Giorgione refletem as mudanças estilísticas e formais, por outro, eles não produziram frutos diretos no que tange à forma de abordagem, pois enfatizam apenas um aspecto da personalidade (CASTELNUOVO, 1996; POPE-HENNESSY, 1963; BROWN, 2006).

Todavia, durante estes primeiros anos do século XVI, Giovanni Bellini ainda operava em Veneza e pintou o famoso retrato do doge Leonardo Lorendan. A nova forma de abordagem de Giorgione coexistiu, portanto, com uma forma mais tradicional de retrato.

Giorgione faleceu jovem, em 1510, e, coube a Tiziano, partícipe atuante de tais inovações giorgionescas, reunir e adaptar tais inovações, para compor um retrato mais refletivo da realidade econômica e social do modelo.

---

<sup>64</sup>“From a static image that summed up a person’s character, role, and/or achievements, the portrait became a ‘slice of life’ that showed this single moment in time”.

<sup>65</sup>“Light and Shade are used in these works for expressive purposes to illuminate the subject’s state of mind”.

De qualquer modo, pode-se pensar, que a carga emocional e intimista, foi o principal legado dos retratos de Giorgione para o retrato veneziano, o que se refletiu, até mesmo, em alguns retratos de Tintoretto.

Todos estes aspectos são extremamente importantes para a compreensão do retrato do MASP, que constitui um bom exemplar da maturação e adaptação de tais inovações estilísticas nos anos posteriores. Mas, para refletir sobre o contexto preciso em que ele se encaixa, é preciso analisar os rumos da pintura de retrato em Veneza nos anos posteriores, em que Tiziano emergirá como pintor dominante.



## 2.2 Tiziano e os Desdobramentos do Retrato em Veneza

Os seguidores de Giorgione, conforme Vasari, foram Sebastiano del Piombo e Tiziano Vecellio (VASARI, 2007). Ambos foram partícipes atuantes de tais inovações, que se operavam no retrato. Contudo, logo após terem aderido às inovações giorgionescas, começaram a deixar suas próprias contribuições para o gênero e a revelar a própria personalidade artística.

Ambos se voltaram para uma caracterização mais ampla e objetiva do modelo e como a maioria dos pintores venezianos, eram vistos como grandes retratistas. Vasari qualificou Sebastiano del Piombo como superior “no fazer os retratos”, pois estes pareciam “naturais” e “muito similares” ao modelo (VASARI, 2007, p. 885). Pietro Aretino, em novembro de 1537, afirmou que Tiziano era visto pelo mundo como “o primeiro” na pintura de retrato (ARETINO, 1957-1960, p. 79).

Sebastiano del Piombo, desde o início, distanciava-se de Giorgione por imputar grandiosidade às figuras, seja nas pinturas religiosas, seja nos retratos. Isto é visível, por exemplo, na *Salomé* [fig. 17], de cerca de 1510, que, embora não seja propriamente um retrato, testemunha a maior robustez e solidez das figuras deste pintor, em relação às figuras mais delicadas de Giorgione. Tiziano, de forma semelhante, imputava maior monumentalidade ao corpo e maior senso de presença física.

A pincelada mais expressiva e visível, não foi, segundo Dunkerton (1999, p. 252), um aspecto marcante da pintura de Giorgione, como foram outros aspectos. Para este autor e para Lucco (2010), foi Sebastiano de Piombo que percebeu primeiramente o poder expressivo da pincelada, conforme testemunha as pinceladas visíveis no vestido azul da *Salomé* [fig. 17]. Embora essa não fosse uma característica exclusiva da pintura veneziana, é possível afirmar que com Tiziano e Sebastiano del Piombo elas se manifestaram de forma muito expressiva.

Além disso, especialmente Tiziano, conferia à pele um aspecto tátil e natural. Esse naturalismo, que já se observava em Giorgione, alcançou em Tiziano grande expressão. Foi reconhecido por Vasari e Dolce e delineado pela maioria dos especialistas no pintor (CROWE e CAVALCASELLE, 1877; PALLUCCHINI, 1969; BALLARIN,

1989; HUMFREY, 2007). Alessandro Ballarin (1989, p. 6), por exemplo, considerou o aspecto mais marcante de uma pintura como o *Retrato de Mulher* [fig. 18]<sup>66</sup>, de Tiziano, a capacidade do pintor de “revelar a carne feminina nua”.

A partida de Sebastiano del Piombo para Roma, em 1511, seguido da morte de Giovanni Bellini em 1516, foram fatores que contribuíram para que Tiziano se tornasse o pintor dominante em Veneza nas décadas sucessivas. No final da segunda década do século XVI, a fama de Tiziano começou a se consolidar em Veneza, e uma obra sempre colocada como um marco, nesse sentido, é *Assunção da Virgem*, pintada para o altar maior da Igreja Franciscana Santa Maria Gloriosa dos Frades em 1518. Nesse período, Tiziano já havia abandonado totalmente o estilo lírico do pintor de Castelfranco, para desenvolver uma pintura “completamente mais heroica,” segundo a definição de Humfrey (2006, p. 47), que estaria em maior acordo com seu próprio temperamento e com a demanda por pinturas em grandes escalas, onde o pintor explorou o potencial dramático por meio de movimentos eloquentes e de contrastes de luz e sombra (HUMFREY, 2006).

Nos retratos de Tiziano do primeiro período, ocorre, de forma semelhante, o desenvolvimento no sentido de um cada vez maior abandono dos modelos introspectivos e sentimentais de Giorgione, para dar lugar a uma pintura que evidencia a personalidade do modelo com maior naturalismo e objetividade. Segundo Castelfranco (2006, p. 60), “a inquietação existencial da última fase de Giorgione repercute pouco nos retratos de Tiziano e é até mesmo deliberadamente afastada e rechaçada”.

Embora as relações de Giorgione com Tiziano fossem, a princípio, muito estreitas, Tiziano demonstrou ter compreendido rapidamente onde repousava a originalidade das obras de Giorgione, aderindo-a, mas fundindo-a quase que imediatamente a seu próprio temperamento.

Tiziano foi reconhecidamente um dos maiores retratistas do Renascimento, e um dos pintores que maior influência exerceu nas gerações posteriores. Para além de constituírem verdadeiros documentos históricos, seus retratos foram pintados ao longo de uma longa carreira e revelam o desenvolvimento do gênero ao longo de décadas.

---

<sup>66</sup>A atribuição da obra a Tiziano não é unânime. A obra já foi atribuída a Palma Vecchio, por autores como Rylands (1988).

O retrato lhe abriu as portas das cortes mais importantes da Europa, e muito de sua fama se devia ao seu talento como pintor de retratos (FLETCHER, 2003; GOULD, 1969).

Muitos autores concordam que o sucesso de seus retratos se devia a sua capacidade de combinar semelhança física e enaltecimento do modelo. Gould (1969) salientou a capacidade de lisonja ao modelo, como uma das maiores contribuições do pintor para o gênero: para o autor, o cadavero sabia pintar um belo retrato, semelhante ao modelo, mas que o mostrava levemente mais bonito do que era. Além disso, conseguia transmitir a ideia de que este modelo era de grande importância para o mundo, por meio de uma refinada caracterização (GOULD, 1969, p. 11).

Para Paolucci (1990, p. 101), Tiziano sabia criar uma espécie de imagem “ideal” do indivíduo, que, além de semelhante, reunia “a coleção de todos os significados que constituíam a identidade do modelo”<sup>67</sup>.

Para Brown (2006, p. 243), Tiziano conseguia apresentar o modelo como membro de uma elite social dominante, sem sacrificar sua individualidade, em um equilíbrio que acabaria por torná-lo o retratista mais respeitado e procurado do século.

O *Homem de Camisa Azul* [fig. 19] e o retrato conhecido como *La Schiavona* [fig. 20], ambos da *National Gallery* de Londres, marcam a afirmação da personalidade artística do pintor nesse gênero (PALLUCCHINI, vol. 1, 1969). Do ponto de vista estilístico, as dívidas com Giorgione são muitas, como, por exemplo, no uso do parapeito, onde a figura apoia braços e mãos, e nos efeitos de luz e sombra. No entanto, esses retratos caracterizam-se pela maior monumentalidade no corpo e por maior ilusão de presença física.

Em alguns retratos posteriores, a impressão de monumentalidade é particularmente enfatizada, a ponto de o modelo exibir, por vezes, medidas monumentais dos ombros e um notável alargamento do diâmetro do pescoço, como é possível observar no *Retrato de Homem* da Frick Collection [fig. 21].

Mas é na forma de abordagem que o novo direcionamento é de fato substancial. Ambos exibem maior objetividade na caracterização psicológica. Lionello Venturi bem observou que o *Homem da Camisa Azul* [fig. 19] “não vive o sonho romântico de

---

<sup>67</sup>“...the collection of all meaning that constituted the sitter’s identity for us and also for himself”.

Giorgione; se apoia com força ao parapeito, voltando o olho de forma segura para o observador: reflete na pose e no olhar um espírito dominante” (VENTURI, 1928, p. 190) <sup>68</sup>.

No início da carreira, alguns de seus retratos exibiam um eco dos modelos de Giorgione, nas poses lânguidas e no suave inclinar da cabeça [fig. 3 e 21]. Mas, conforme observa Pallucchini, até o final da segunda década do século XVI, Tiziano

“[...] abandona os últimos resíduos de uma poética giorgionesca e volta-se cada vez mais para um mundo expressivo decisivamente autônomo, no qual o homem do Renascimento se isola e se afirma na sua viril certeza de vida [...]” (PALLUCCHINI, 1969, p. 62, trad. nossa) <sup>69</sup>.

O que se observa é que Tiziano passou a conferir igual ênfase à condição social, cultural ou político do modelo. Alguns autores apontaram um resgate, em certa medida, do modelo belliniano, no que tange à forma de abordagem, que evidenciava a realidade mais ampla e objetiva do retratado (BROWN, 2006).

Essa forma de abordagem, que diz respeito também à função do retrato, não poderia ser explicadas apenas pelo temperamento do artista, e certamente deveria corresponder aos interesses do público que encomendava as obras. Para Brown (2006): “a tradução realística da fisionomia e das roupas evidentemente responde a uma renovada demanda por semelhanças reconhecíveis e por um retrato mais refletivo da realidade social e econômico do modelo”<sup>70</sup>.

O que se extrai desta breve análise é que Tiziano, valendo-se das inovações estilísticas e formais introduzidas por Giorgione e utilizando muitos dos expedientes da forma de abordagem desse pintor, compôs um estilo de retrato que influenciaria toda uma geração de pintores, dentre os quais, Paris Bordon constitui um dos melhores exemplos.

---

<sup>68</sup>“L’ignoto gentiluomo non vive il romântico sogno di Giorgione; si appoggia com forza al parapetto, volgendo l’occhio sicuro verso la folla: riflette nella posa e nello sguardo um spirito dominatore”

<sup>69</sup>“L’articolazione cronológica che qui si propone per tale gruppo di ritratti testimonia ló svincolarsi di Tiziano dagli ultimi residui d’uma poética giorgionesca el’avviarsi verso um mondo espressivo decisivamente autônomo, per il quale l’uomo del Rinascimento s’isola e si afferma nella sua virile certeza di vita: ad altissimi esempi di uma ritrattistica in chiave psicologica se ne aggiungiono altri di carattere áulico”.

<sup>70</sup> “The realistic rendering of this physiognomy and costume evidently respond to renewed demand for a recognizable likeness and for a portraiture more reflective of the sitter social and economic status”. (BROWN, 2006, p. 243, trad. nossa).

Pintores como Palma Vecchio, Lotto, Cariani e Licinio, dentre outros, se voltavam para a mesma direção do cadorino, quanto à forma de abordagem, e adaptavam a maior parte das inovações estilísticas e formais às novas exigências do retrato.

No caso de Tiziano, no entanto, o que se destaca como típico do pintor é a forma como este conseguia caracterizar amplamente o modelo, por meio de um discurso conciso.

Especialmente nos primeiros retratos, a figura é inserida sobre um fundo escuro e neutro, com poses amplas e solenes e com roupas elegantemente simples. Algumas vezes, são inseridos roupas ou acessórios mais luxuosos, como luva, um casaco de pele ou um chapéu. Os modelos exibem, por vezes, um ar de indiferença e “elegância aristocrática”<sup>71</sup>, que transmite uma aura de distinção. Wethey (1971, vol. II, p. 16) descreveu o *Retrato de Homem com Luva* [fig. 22], do Louvre, como “uma atraente caracterização de um jovem bem-nascido”.

Quase sempre, o efeito geral de cor é bastante austero, exibindo escalas tonais que vão do branco ao negro. Conforme observa Pallucchini (1969), “nos retratos parecia até se esquecer das cores”, enquanto, nas pinturas religiosas e de temas mitológicos do período, empregava cores intensas e vibrantes. Para o autor, o objetivo era limitar a composição ao essencial, ou seja, extrair do personagem “seu segredo íntimo e sua personalidade”. (PALLUCCHINI, vol. 1, 1969, p. 41)

Outra característica distintiva de seus retratos é que o corpo adquire papel expressivo, fundamental na transmissão da personalidade do modelo (POPE-HENNESSY, 1963, p. 143). Além disso, Tiziano renunciou ao uso do parapeito e passou a valer-se apenas da arquitetura corporal da figura, para construir os planos perspectivados.

A mesma desenvoltura nas poses, que o pintor experimentava nas pinturas religiosas, foi adaptada, de certa forma, aos retratos, que exibem uma incrível variedade de poses, sempre conservando, no entanto, a unidade compositiva e o senso de simplificação da forma (WILDE, 1981, p. 213).

Pope-Hennessy (1963, p. 143) observa o quanto é difícil encontrar poses exatamente iguais, dentre os muitos retratos que Tiziano pintou ao longo de sua vida. Para Paolucci (1990, p. 102), é justamente na “esplêndida desenvoltura e na harmônica

---

<sup>71</sup> Conforme as palavras de Wethey (vol. II, 1971, p. 14).

naturalidade dos modelos” que repousa o principal motivo do sucesso dos retratos de Tiziano.

Seus modelos parecem capturados espontaneamente, em um único momento de uma ação; mas, ao contrário do girar lento de Leonardo e Giorgione, transmitem mais drama e “efeito surpresa” (MELLER, 1980, p. 327). Contribui, para esse efeito dinâmico, o fato de corpo e cabeça girarem, muitas vezes, em sentidos opostos, conforme observou Meller (1980, p. 327).

Os retratos do primeiro período representam principalmente o público veneziano e, talvez por isso, exibem um mesmo caráter sóbrio e austero, que correspondia, de certa forma, ao caráter mais homogêneo e sóbrio das roupas venezianas. Retratos como o de Federico Gonzaga [fig. 23] são menos comuns nesse momento, e vemos claramente que não se trata de um ambiente político como Veneza, mas de um ambiente de corte. Somente a partir de 1530, quando Tiziano estabelece contato com cortes italianas como a de Ferrara e Mântua, o pintor passou a desenvolver um tipo mais áulico de retrato. Nestes, o pintor explorou mais os efeitos cromáticos e decorativos, e a afirmação do indivíduo é mais acentuada. Não por acaso, passaram a exibir cada vez mais partes do corpo do modelo [fig. 23].

Os anos entre 1540 e 1560 marcam o período de maior atividade retratística do pintor, e também o período em que Tiziano atendeu os mais variados ambientes sociais e políticos. No contato intenso com as cortes internacionais, Tiziano desenvolvia o tipo mais áulico de retrato. Pertencem a esse período os retratos de membros da família Farnese e a maioria dos retratos de Carlos V e sua corte. Por outro lado, Tietze e outros observaram que, nesse período, a análise do modelo se tornou mais profunda. Para Tietze (1950, p. 33), “a tentativa de compreender a aparência total do modelo como um todo orgânico” é o que diferencia os retratos desse período, dos primeiros. Ballarin (1989, p. 22) destaca que, comparados aos retratos juvenis, os retratos maduros de Tiziano constituem “entidades humanas”.

O que se extrai de mais importante da observação de tais retratos é a habilidade e flexibilidade do cadorino em se adaptar às mais diversas exigências particulares de cada cliente e de cada ambiente político e social. Pallucchini (1969) e Ballarin (1989) observam essa flexibilidade do pintor, inclusive, no que tange ao estilo da pintura. O último destaca

que “Tiziano descobria, conforme sua pintura progredia, o tipo de composição, cor e execução que melhor revelaria a situação histórica e psicológica de cada indivíduo” (BALLARIN, 1989)<sup>72</sup>. De forma semelhante, Fletcher (2003, p. 37) observa que o pintor sabia variar o toque, o tamanho e a direção da pincelada, conforme o tamanho da obra, o local onde ela seria colocada e os gostos do patrão.

Do retrato áulico, o pintor migrava com grande desenvoltura para os mais intimistas de seu catálogo, marcados por uma atmosfera mais pacata e austera. O *Retrato de Daniele Barbaro* [fig. 24] constitui um notável exemplo de um tipo mais intimista de retrato. Nestes, conforme observou Pallucchini (1969, vol. 1, p. 102), a composição é “simplíssima” e austera e “põe em relevo a intensidade moral do personagem”<sup>73</sup>.

Poucos anos mais tarde, o pintor executou o *Retrato de Antonio Anselmi* [fig. 25] que Pallucchini descreve como um dos exemplos mais “sóbrios e intensamente espirituais” da retratística de Tiziano:

“Tiziano sabe se desvencilhar dos laços da retratística áulica; e novamente, diante de homens ricos de vida espiritual, ser de uma sobriedade de linguagem suficiente para capturar, ao mesmo tempo, a intimidade e a aparência de seu personagem”<sup>74</sup> (PALLUCCHINI, 1969, vol. 1, p. 130, trad. nossa).

Do ponto de vista estilístico, embora sempre variando bastante, sua pintura evoluiu, de forma geral, no sentido do emprego de pinceladas cada vez mais soltas e visíveis. Estas revelavam a habilidade do pintor em indicar a fisionomia do modelo, as texturas e superfícies, de forma assertiva e até com uma economia de pinceladas, as quais parecem ter sido rapidamente executadas.

A análise das obras revela, ainda, a tendência do pintor a decompor a forma, de maneira que os volumes tornavam-se cada vez menos pronunciados. Paralelamente, a luz tornava-se veículo expressivo cada vez mais importante, e o efeito quase monocromático se tornava cada vez mais marcado (BALLARIN, 1989; PALLUCCHINI, 1969). Toda essa

---

<sup>72</sup>“Titian came to discover, as he progressed, the type of composition, colour and execution which Best revealed the psychological and historical situation of each individual”.

<sup>73</sup>“L’austerità dell’impostazione mette in rilievo l’intensità morale del personaggio, il cui viso è modellato con particolare acutezza, mediante una luce che ne costruisca e ne sabbalza i piani.

<sup>74</sup>“Tiziano sa sciogliersi dai lacci della ritrattistica áulica; e as ancora, dinnanzi a uomini ricchi di vita spirituale, essere di una sobrietà di um linguaggio sufficiente a cogliere l’intimità e l’apparenza ad um tempo del suo personaggio.”

tendência convergiu na pintura do jovem Tintoretto, que foi, nesse gênero, um herdeiro do sucesso de Tiziano em Veneza.

Os primeiros retratos de Tintoretto foram produzidos em torno de 1545 e revelam a influências dos retratos que Tiziano pintou em Veneza depois de 1540. As pinceladas são ainda mais soltas, e o papel expressivo dos efeitos de luz e sombra são ainda mais determinantes na obra de Tintoretto.

No início da década de 1550, Tintoretto passou a produzir, com cada vez maior frequência, retratos de doge e membros importantes da elite política e intelectual de Veneza, tornando-se o retratista oficial da aristocracia veneziana. Em seus retratos, conforme observou Marinelli, os modelos estão sempre em negro, o que reflete “seja o igualitarismo severo e quase religioso da oligarquia veneziana, seja o espírito ferozmente crítico da reforma”. (MARINELLI, 2004, p. 497).

Mesmo nos retratos mais áulicos, Tintoretto usa um discurso sóbrio e tende a reduzir ao mínimo os elementos acessórios, colocando em destaque a face iluminada, sob um fundo o mais escuro possível, conforme destacou Rossi (1994) [fig. 26]. Seus retratos exibem muitas vezes uma carga emotiva que emana principalmente do olhar expressivo, que parece revelar a mais íntima realidade psicológica do retratado, e anunciam, com honestidade e sem nenhum elemento evasivo, o aspecto físico do modelo e também sua realidade psicológica (ROSSI, 1994, p. 34-35).

O retrato do MASP foi produzido nesse âmbito e nesse arco temporal da atuação de Tiziano em Veneza e, como é possível perceber, está intimamente ligado aos modos de Tiziano, na caracterização mais ampla do modelo e no aspecto geral do acabamento. Após examinar o contexto histórico e artístico em que a obra foi produzida, faz-se necessário, examiná-la a partir de suas próprias características.



## 2.3 O Retrato do MASP

O retrato do MASP é um produto do ambiente em que operou Tiziano, no arco temporal analisado nas páginas anteriores, ou seja, no período em que o cadourino emergiu dominante, por volta de 1518, até o início da década de 1550, quando Tintoretto assumiria o posto de retratista oficial em Veneza. A obra exhibe a mesma preocupação em caracterizar amplamente o modelo, tanto psicológica quanto socialmente.

A datação da obra apontada entre 1525 e 1550 por Luiz Marques (1998) no Catálogo do MASP, e que abarca todas as indicações de datação dos autores que mencionaram a obra, é, nesse sentido plenamente justificada<sup>75</sup>.

Dois pontos inserem a obra imediatamente entre os retratos venezianos: o caráter de discreta elegância do modelo e os aspectos estilísticos.

Desde *O Homem de Camisa Azul* [fig. 19], com a pomposa manga de seda azul, aos inúmeros “jovens” que pintou no começo da carreira, Tiziano preocupava-se em colocar em destaque esse aspecto do retratado de maneira concisa.

Independentemente de quem tenha sido o autor do retrato do MASP, percebe-se que ele dialoga perfeitamente com esta forma de abordagem. Apesar das intervenções e restauros que a obra sofreu ao longo da história, com acréscimos e sobreposições de camadas de verniz que podem tê-la escurecido<sup>76</sup>, ainda é possível entrever um pouco do que deve ter sido a representação da textura do tecido do casaco [fig. 1]. Este é mais trabalhado e requintado do que pode parecer em um primeiro olhar, em que prevalece a nota escura da obra, mas sem, no entanto, que o pintor tenha se perdido na representação dos detalhes. Não se trata de um tecido preto e liso. Com uma análise mais atenta, é possível identificar discretas listras, formadas a partir da alternância de áreas onde o preto é brilhante e acetinado e áreas onde o tecido é opaco e aveludado, o que não compromete,

---

<sup>75</sup> Wethey (1971, vol. II, p. 186), que atribui a obra à “scuola veneziana”, datou a obra de c. 1525. Valcanover que o atribui a Tiziano, data de 1545-46, da mesma forma que Berenson, segundo o opúsculo da Wildenstein, que também atribui a Tiziano. Suida (apud Marques 1998) que atribui a obra a Tiziano datou a mesma de 1540, e L. Venturi (apud Marques 1998) que também atribui a Tiziano datou a obra de 1550. Os especialistas em Bordon que atribuíram a obra ao pintor a datam de 1530-1540 (FOSSALUZZA 1987; JACKSON 2005).

<sup>76</sup>Sobre o estado de conservação da obra e sobre as intervenções que a obra sofreu ver nota 1.

porém, o efeito austero do casaco e de toda a obra. Por baixo do casaco, o modelo usa uma sobreposição de camisas de corte fechado, que remetem ao corte das togas venezianas.

Até mesmo no uso dos acessórios, o modelo é discreto à maneira veneziana. De acordo com Scarisbrick, Mario Cavalli, um diplomata veneziano, recomendava, em um guia de conduta para embaixadores, de 1550, o uso de apenas um ou dois anéis, que fossem requintados mais pela qualidade da pedra do que pelo tamanho (SCARISBRICK 1993, p. 42).

A caracterização da elegância do modelo do retrato do MASP está em acordo com o ambiente veneziano, onde a preferência nas cores das vestes recaía sobre os tons escuros e um efeito mais austero, embora não menos requintado.

Nesse sentido, o diálogo da obra do MASP é notável com alguns retratos de Palma Vecchio, de 1525-1528, especialmente o *Retrato de Homem com Luva* [fig. 28], *Retrato do Homem* [fig. 29], o *Retrato de Aurelio Unigo* [fig. 30] e o chamado *Retrato de Francesco Querini* [fig. 31].

Do confronto com esses retratos de Palma Vecchio, emerge também a similaridade em outro aspecto marcante do retrato do MASP, o rígido três-quartos em que o modelo está posicionado.

Apesar das mudanças que se operaram na pintura de retrato, o posicionamento três-quartos da figura continuou um dos mais frequentes, especialmente no que tange ao posicionamento da face. Francisco de Holanda, em *Do Tirar Polo Natural* (1984), considerava a pose de três-quartos, embora a mais difícil, a melhor dentre todas, por combinar as vantagens da vista de perfil com as vantagens da vista frontal.

Ao analisar esses retratos e o retrato do MASP, logo vem à mente um eco dos modelos mais rígidos de Leonardo da Vinci e Rafael, e especialmente deste último, no *Retrato de Mulher Velada* [fig. 32] e de *Baldassare Castiglione* [fig. 33].

Além do posicionamento mais rígido e da pose três-quartos, o retrato do MASP se assemelha a estes por exibir uma mesma estrutura piramidal, que tem como cume a cabeça do modelo, e como base as luxuosas e pomposas mangas das vestes, que se abrem na parte inferior da tela, quase como se os tecidos “desaguassem” sobre a base inferior. Em ambos os casos, o olho da face mais iluminada encontra-se quase no centro do eixo longitudinal que divide a obra. Intencional ou não, tal recurso contribui para que o olhar,

expressivo e direto, torne-se ainda mais destacado. Em todos eles, o corpo do modelo está virado obliquamente, acompanhando o posicionamento da cabeça, o que contribui para a sensação de repouso da pose. No catálogo de Tiziano, é notável o diálogo nesse sentido com o *Retrato de Tommaso Mosti* [fig. 27]<sup>77</sup>.

A escolha de tal posicionamento mais arcaico da figura, no retrato do MASP e em todos esses retratos anteriormente mencionados<sup>78</sup>, em um período em que se explorava poses as mais diversas, revela o interesse dos pintores por colocar em relevo a caracterização psicológica, fisionômica, e a elegância do modelo, estabelecendo, entre esses aspectos, um notável equilíbrio.

Do ponto de vista formal e estilístico, a obra do MASP é fruto da maturação das inovações que remontam a Giorgione e tiveram continuidade em pintores como Palma Vecchio e especialmente Tiziano. A obra exibe uma textura naturalística da pele, uma atmosfera de luz e sombra envolvente, uma unidade compositiva e, apesar do cuidado na representação dos detalhes, toda a composição está subjugada aos efeitos de luz e sombra, que unem todos os elementos. O contorno não tem força na percepção da obra, e algumas áreas foram executadas com pinceladas mais soltas. Apesar da minúcia no acabamento de outras partes, estas não distraem o foco da imagem do modelo e, assim como nos retratos venezianos de Tiziano, o efeito cromático é austero e tende ao monocromático.

As características típicas da pintura veneziana se tornam maiores, no confronto com retratos de pintores florentinos, como Pontormo, Bronzino e Salviati [fig. 34 e 45]. Nestes, as linhas e contornos são mais determinantes na percepção da obra, o que revela um mundo distante do pintor do retrato do MASP.

O confronto com os retratos de *Mulher Velada* [fig. 33] e *Baldassare Castiglione* [fig. 32] de Rafael, são particularmente interessantes nesse sentido. Isto, porque eles são considerados refletivos do influxo dos retratos venezianos em Rafael, por meio de Sebastiano del Piombo, que, a partir de 1511, se encontrava em Roma.

Nicolas Penny observou, sobre esses retratos de Rafael, que as texturas dos casacos, ricas e variadas, exibem um tratamento de pinceladas mais livres e convictas, que sugerem o conhecimento da pintura veneziana do período, especialmente de Sebastiano del

---

<sup>77</sup>Datado de 1520-1526. A identificação do modelo oscila entre o nome de Tommaso e Vicenzo Mosti. (PEDROCCO, 2000; ZUFFI, 2008; PADOVANI, 1990).

<sup>78</sup> Refere-se aos mencionados retratos de Rafael, Tiziano e também Palma Vecchio.

Piombo. Para o autor, Rafael assimilou aspectos da pintura veneziana, e posteriormente seus retratos influenciariam a pintura de Tiziano (PENNY, 1983, p. 162).

Carol Plazzota (2004) observa que o *Retrato de Mulher Velada* é um divisor de águas no *corpus* retratístico de Rafael, pelo acabamento tátil dado tanto à pele, quanto ao tecido, que responde à influência da linguagem pictórica dos artistas venezianos, especialmente de Sebastiano del Piombo. A autora vê o diálogo com a *Monalisa* de Leonardo, mas os contornos mais evidentes e a simplificação volumétrica dessa obra de Leonardo dão lugar a transições mais suaves na pele, e a uma pincelada bem mais livre e energética, que corresponde à influência dos retratos venezianos. Para a autora, com esses recursos tipicamente venezianos, Rafael foi capaz de aumentar o senso de imediatismo e intimidade de seus retratos (PLAZZOTA, 2004, p. 278).

Confrontando o *Retrato de Tommaso Mosti* [fig. 27], *Mulher Velada* [fig. 33] e o retrato do MASP, observa-se um efeito de luz similar, que destaca um dos lados da face e coloca em evidência o olhar. No entanto, no retrato de *Tommaso Mosti* e no retrato do MASP, a luz é ainda mais homogeneamente distribuída, e a definição das áreas de claro e escuro, mais simplificadas.

Por se adequar a esses modos e exibir uma textura naturalística da pele, a obra se encaixa no contexto veneziano, mas se aproxima especialmente do estilo de Tiziano. O caráter tizianesco da obra fica claro, quando a confrontamos com retratos de outros pintores que operaram em Veneza, como Lotto, Palma Vecchio, Cariani e Bernardino Licinio [fig. 28, 35 e 36]. No caso de Lotto, a definição dos detalhes é mais determinante na percepção da obra. Já os retratos de Palma Vecchio e Licinio caracterizam-se por uma sutil abstração da forma e das superfícies. Por outro lado, colocando a obra ao lado de retratos de Tintoretto [fig. 26], por exemplo, percebe-se que pintor do retrato do MASP foi mais diligente na representação das texturas, formas e volumes, e dos detalhes.

### 2.3.1 O Nicho Arquetônico *all'antica*

O nicho absidal *all'antica* onde o modelo está inserido, além de propósitos puramente estéticos, contribui significativamente para conferir à obra um caráter laudatório e solene. Além disso, é um elemento que conduz ainda mais a obra à pintura veneziana e, como se verá, constitui um forte argumento na atribuição a Bordon. Assim, para uma análise completa da mesma, faz-se necessário realizar uma pequena digressão sobre as implicações desse elemento no retrato.

Como é notório, esse tipo de nicho absidal com a pilastra decorada evoca a arquitetura e estatuária romana, nas quais esse elemento era utilizado para enquadrar e emoldurar esculturas de deuses e personagens políticos famosos. No Renascimento, com a retomada generalizada do vocabulário clássico, além de propósitos puramente estéticos esse elemento podia assumir essa mesma função de enaltecer uma ou mais figuras como se observa, primeiramente, com pintores como Masaccio e Piero della Francesca.

Em muitos casos, não se vê necessariamente um nicho absidal, mas molduras pintadas ou esculpidas com uma roupagem clássica. Um exemplo bem conhecido é o *Ciclo de Famosos*, de Andrea del Castagno [fig. 37]. Neste, como em muitos outros casos, na intenção de louvar o *exempla virtutis*, pintores e escultores encontravam, no nicho *all'antica*, um meio pictórico eloquente para dar forma ao discurso.

Em Veneza, este elemento *all'antica* é observado primeiramente no âmbito da escultura e arquitetura funerária de Pietro e Tulio Lombardo [fig. 38] e na pintura, especialmente a partir da geração de Giovanni Bellini [fig. 39]. Posteriormente se torna elemento básico no vocabulário pictórico de grande parte dos pintores [fig. 40].

Além de enaltecer a figura e associar a imagem do modelo à Antiguidade clássica, o motivo podia ser utilizado apenas por motivos estéticos, como para tornar o espaço mensurável, auxiliando o pintor a criar a ilusão de profundidade e perspectiva e distribuir os efeitos de luz; ou, ainda, como ocorre no caso da pintura religiosa, para conjugar a pintura ao espaço arquetônico a que a obra se destina. Vários fatores podem ter motivado a utilização desse elemento no retrato do MASP: motivos puramente estéticos, o

anseio por conferir decoro e solenidade, ou ainda o anseio por revelar o gosto do modelo pelo vocabulário clássico.

A ocorrência do nicho absidal *all'antica* em retratos, da forma como observamos no retrato do MASP, não é muito comum e, conforme destacou Buckhardt (1993), observa-se com mais frequência em âmbito veneziano.

A tendência a situar a figura em espaço arquitetônico parece ter sido mais frequente nos pintores de origem lombarda que operaram em Veneza, como Giovanni Cariani e Palma Vecchio. No catálogo deste último, são especialmente frequentes, e similares ao nicho do retrato do MASP. Observa-se o nicho no *Retrato de Francesco Querini* [fig. 31] e no *Retrato de Homem* [fig. 30], por exemplo. Em Giovanni Cariani, observa-se o motivo no *Retrato de Homem com Colar de Ouro* [fig. 41]. Um recorte de nicho semelhante ao retrato do MASP pode ser encontrado em um retrato tido normalmente como produto de assistentes de Tiziano ou de algum pintor veneziano [fig. 42].

Na pintura toscana, encontramos paralelos em alguns poucos retratos de Agnolo Bronzino, que exibem, contudo, uma tipologia bem diferente [fig. 45]. Na pintura nórdica, um nicho absidal semelhante ocorre no *Retrato de Jovem Homem* de Georg Pencz [fig. 43] e no *Retrato de Homem*, de Christoph Amberger [fig. 44]. Ambos os pintores foram influenciados pela pintura italiana e especialmente este último pela pintura veneziana.

Em Tiziano, encontramos um nicho semelhante no *Retrato de Jovem de Garrowby Hall* [fig. 46]. Mesmo sendo um único exemplo em que o cadorino empregou o motivo, este constitui o nicho que mais se aproxima do retrato do MASP, dentre os que não são atribuídos a Bordon: além de um mesmo enquadramento assimétrico, exhibe o mesmo tipo de pilastra decorada em apenas um dos lados, e também um acabamento mais solto.

Independentemente de qual tenha sido o exato propósito de comitente e pintor na escolha pela representação do motivo, o emprego deste, no retrato do MASP somado ao posicionamento rígido do corpo do retratado, evoca a estatuária clássica, os retratos tumulares celebrativos inseridos em nichos *all'antica*, e contribui para conferir um caráter solene à obra. Conforme recorda Edouardo Pommier (2003), na Roma Antiga, a estatuária clássica servia para eternizar a imagem do homem célebre, ilustre e exemplar, cuja memória deve ser recordada por gerações.

### 2.3.2 Considerações sobre o Retrato do MASP e a Tradição de Símbolos em Retratos

A presença de um relógio na obra do MASP é uma característica extremamente significativa do retrato que confere ao mesmo um caráter emblemático e simbólico. O destaque de tal objeto na obra e o gesto do modelo de segurar o mesmo reforça a ideia de que ele possa comportar um conteúdo simbólico significativo.

No capítulo 3, será apresentada uma análise iconográfica deste objeto. No entanto, a reflexão sobre o caráter simbólico do retrato, também do ponto de vista formal, complementa a compreensão desse aspecto da obra.

No início do século XVI o tipo mais arcaico de parapeito, que cortava todo o primeiro plano da pintura, dá lugar às mesas em apenas um dos cantos da composição, como se vê no retrato do MASP [fig. 1], onde os modelos apoiariam os braços em poses cada vez mais complexas.

Essas mesas começaram a comportar objetos com valor simbólico, que podiam aludir a muitos aspectos da vida do modelo. Claudia Cieri Via (1993) estabeleceu uma correspondência de função, do motivo da mesa ao lado do modelo, com o verso das medalhas comemorativas. Para a autora, na configuração do retrato simbólico, ao longo do século XVI, com as inovações formais e estilísticas que se operavam no retrato, o motivo da mesa acabou por servir às funções do verso da medalha de comportar alegorias e símbolos que aludiam principalmente à virtude do retratado (CIERI VIA, 1993). Cieri Via explica que foram primeiramente, o verso de alguns retratos, que exerciam essa função, como ocorre nos famosos retratos de *Battista Sforza* e *Federico da Montefeltro*. Posteriormente a função de comportar objetos simbólicos migrou para os parapeitos e balaustradas e finalmente, ao longo do século XVI com a introdução das mesas ao lado do modelo, seriam estas que exerceriam a função de comportar o objeto simbólico (CIERI VIA, 1993).

Para a autora, Lotto constitui o melhor exemplo dessas transformações. O pintor incluía alegorias e símbolos nas coberturas de alguns retratos, como testemunha o

*Retrato de Bernardo de' Rossi*<sup>79</sup>, e posteriormente passou a inserir objetos simbólicos nos parapeitos e nas mesas ao lado do modelo (CIERI VIA, 1993, p. 13).

Pope-Hennessy (1963, p. 205) já havia observado tais transformações de um tipo de retrato que ele chamou de “emblemático”, e também coloca Lotto como o principal exemplo da adaptação de uma já precedente tradição, que remonta à numismática, às mudanças formais e estilísticas que se operavam no retrato no século XVI.

Ambos esses autores ressaltam que nessa nova configuração, a mensagem simbólica, que antes estava contida na parte de trás da pintura, acabou se estendendo, até mesmo, para a dinâmica gestual e expressão facial do modelo. Segundo Cieri Via (1993) “uma específica dinâmica dos gestos” poderia contribuir para indicar o elemento significante, como ocorre no retrato de *Lucrezia Valier*, de Lotto [fig. 47]. Pope-Hennessy (1963), recorda que Lotto utilizava até mesmo as expressões faciais para tornar o significado dos objetos sobre a mesa mais definidos, estabelecendo um humor que se pode compreender. O autor cita o exemplo do *Retrato de Homem* [fig. 48], da Galeria Borghese, “em que os significados das rosas e da caveira, que em geral são, respectivamente, esperança e mortalidade, foram, de certa forma, corroborados pela expressão melancólica da face” (POPE-HENNESSY, 1963, p. 228)<sup>80</sup>.

O *Retrato de Andrea Odoni*, de 1527 [fig. 35], representa um dos melhores e mais explícitos exemplos da forma de abordagem de Lotto. Neste, vemos uma acentuada nota patética, na forma como o homem exhibe a estatueta com uma das mãos e apoia a outra sobre o peito. Humfrey (1996, p. 179) ressaltou que, nesse retrato, assim como no *Retrato de Lucrezia Valier* [fig. 47], a pose “desajeitada” é pensada não para ser elegante e natural, à maneira de Tiziano, mas para chamar a atenção para os elementos que comportam a chave interpretativa da obra.

Havia, portanto, uma tradição de inserção de objetos simbólicos que ajudavam a caracterizar o modelo. E essa tradição, na qual o retrato do MASP, parece se inserir, em certa medida, correspondia ao anseio de pintores e comitentes por agregar significado ao retrato (POPE-HENNESSY, 1963; SYSON, 2008, 24). Além disso, esses símbolos podiam

---

<sup>79</sup> No qual, na cobertura, conservada na National Gallery de Washington, foi representada uma alegoria de ‘*virtus*’ e ‘*voluptas*’.

<sup>80</sup> “In a painting in the Borghese Gallery, which has been looked upon as a self-portrait, the skull and lily seem to be used in their customary connotations of mortality and hope, and the sense of the imagery is faithfully reflected in the griefstained face”.



conferir um propósito moral ao retrato, e justificar a produção do mesmo, conforme destacou Campbell (1990).

Tiziano não era muito inclinado a inserir objetos simbólicos em seus retratos, preferindo transmitir quaisquer ideias sobre o modelo por meio de um discurso visual mais conciso e de recursos prevalentemente estilísticos.

Contudo ele não passou incólume a tal tradição, e nove de seus retratos exibem um relógio, na mesa ao lado do modelo, como vemos no *Retrato de Eleonora Gonzaga* [fig. 49], e os quais, ao menos em sua maioria, devem comportar conteúdo simbólico.

Assim como nos retratos de Tiziano, no retrato do MASP, este objeto é particularmente enfatizado, por ser, quase sempre, o único objeto representado. O diálogo é notável com o *Retrato de Cavalheiro com Relógio ou Cavalheiro de Malta* [fig. 50], cujo modelo também segura o relógio, mas principalmente com o *Retrato de Sperone Speroni* [fig. 51], com o qual exhibe também muitas outras correspondências, como na atmosfera austera e no olhar voltado para o observador.

De qualquer modo a análise desses retratos de Lotto contribui na reflexão sobre a tela do MASP, pois nesta a dinâmica sutil nos gestos e o olhar direto e expressivo, parecem instigar o observador, ainda que de forma bem mais sutil que a observada nas obras de Lotto, a considerar a relevância do anel na mão direita e do relógio na mão esquerda. O modelo parece ter tirado a luva da mão com anel para que este se tornasse visível.

O fato de o modelo segurar o relógio, remete, além desses retratos de Tiziano, a um retrato de homem pintado por Hans Mielich [fig. 183], em 1545, e a outro, de autoria desconhecida, que representa o monarca francês Henrique II [fig. 185].

Além disso, tal gesto do retratado do MASP evoca retratos em que o modelo segura uma ampulheta, como o *Retrato de Homem* de Girolamo Mazzola Bedoli [fig. 157] e um retrato masculino pintado por Barthel Bruyn [fig. 159].

Como se verá no capítulo sobre a iconografia da obra, é pouco provável que o relógio não comporte qualquer significado simbólico. Além de a inserção de objetos simbólicos ser comum na pintura do período, o estudo da iconografia do relógio revelou que dificilmente um objeto como este, com grande poder alusivo, seria representado em

uma pintura renascentista apenas com propósitos estéticos ou apenas como afirmação e demonstração da riqueza do modelo.

Além de tornar mais claro o caráter simbólico da obra do MASP, desta breve análise realizada, emerge claro que, em seu discreto caráter simbólico, o retrato do MASP é prevalentemente tizianesco. A começar pela escolha do objeto: como se verá nas páginas posteriores, em nenhum outro pintor do período o relógio mecânico é reproduzido com tanta frequência como em Tiziano. Mas diante de tantos pontos de proximidades observados nas páginas anteriores, o que então distancia a obra da pintura de Tiziano?

### 2.3.3 A Relação com Tiziano

Como foi possível perceber, independente de quem seja o pintor da obra do MASP, ela deve muito ao círculo de pintores de Tiziano e especialmente ao cadorino. Nas páginas anteriores, como forma de contextualizar a obra, foram analisados especialmente os pontos de maior proximidade com Tiziano. Nas páginas que se seguem, serão analisados especialmente os pontos de maior distanciamento do retrato do MASP dos retratos de Tiziano, que o estudo da pintura do cadorino colocou em evidência.

Os pontos de distanciamento dizem respeito a sutis diferenças, compositivas e estruturais, como a forma de conceber o espaço, a forma de apreender o modelo e também a forma de acabamento.

Em Tiziano, é um tanto raro um posicionamento mais rígido, que transmita a sensação de repouso, como o que vemos no retrato do MASP. Constituem exemplos que poderiam ser aproximados do retrato do MASP, nesse sentido, o *Retrato de Jovem Mulher* [fig. 18] e o *Retrato de Tommaso Mosti* [fig. 27].

Como foi analisado nas páginas anteriores, o cadorino raramente pintava poses exatamente iguais e, mesmo nas poses mais estáticas, conferia um sutil efeito dinâmico e espontâneo.

Mas, além da pose mais rígida, o retrato do MASP diverge dos de Tiziano especialmente na dinâmica gestual mais artificiosa do modelo.

Como foi analisado, as mãos passaram a desempenhar papel cada vez mais importante na composição, nos retratos ao longo do século XVI, contribuindo até mesmo para a transmissão de mensagens simbólicas, como no caso dos retratos de Lotto.

Tiziano soube explorar o motivo de forma notável: na caracterização de seus modelos, mãos e braços desempenham papel fundamental, porém sempre transmitindo espontaneidade e a impressão de que os modelos foram pegos no movimento.

Gronau (1950) observa que, nos primeiros retratos, Tiziano usava as mãos como característica essencial da personalidade do modelo. O *Jovem com Luva*, do Louvre [fig. 22], exibe uma “agradável e fácil atitude” no modo como o modelo segura a luva com uma das mãos, enquanto a outra parece apontar para fora, na mesma direção do olhar. No

retrato conhecido como *Retrato de Jacopo Sannazaro* [fig. 52], o modelo deixa sua única mão visível descansar de forma quase acidental sobre um livro (GRONAU, 1950, p. 43).

No retrato do MASP, a intenção de destacar a mão com anel é explícita, pois ela recebe a mesma intensidade de luz que a face, seguindo uma tendência observada nos retratos venezianos de Tiziano, que ganhou notável expressão nos retratos do jovem Tintoretto [fig. 26]. Mas o modo como o modelo segura o relógio e como deixa a mão suspensa no ar guarda poucas semelhanças com o *Jovem* do Louvre [fig. 22] e com a placidez do modo como o *Jacopo Sannazaro* [fig. 52] descansa a mão sobre o livro.

A diferença se torna mais visível, no confronto do retrato do MASP com o *Retrato de Sperone Speroni* [fig. 51] e com o *Retrato de Cavalheiro com Relógio* [fig. 50], nos quais o modelo também segura um relógio. Em ambos os casos, o modelo parece tocar o objeto quase de forma acidental e até fortuita, em meio a um movimento espontâneo, contra um movimento mais rígido e aparentemente mais estudado do modelo do MASP, que acaba por evocar com mais intensidade o valor simbólico do objeto.

O retrato do MASP deve certamente a Tiziano, na forma de abordagem mais solene e no tipo de caracterização do modelo, mas pode-se dizer que evoca uma nota de Lotto na maior artificialidade da dinâmica gestual.

Confrontando a obra do MASP, especialmente com os retratos juvenis de Tiziano, emerge ainda a diferença também na concepção da forma: a arquitetura do corpo é menos monumental e menos imponente. O retrato de *Mosti* [fig. 27] constitui um dos poucos exemplos, dentre as obras juvenis do cadorino, que se aproxima do retrato do MASP nesse sentido.

Como foi possível perceber na análise dos retratos de Tiziano, na construção de uma imagem imponente e solene, as medidas dos ombros e do pescoço de algumas figuras quase se aproximam do irreal, e revelam a desenvoltura e o domínio de Tiziano em manejar o efeito de grandiosidade sem comprometer o realismo [fig. 21].

No retrato do MASP, a figura se impõe mais timidamente e de forma mais contida. Estes aspectos se tornam particularmente evidentes no confronto com uma obra como o *Retrato de Jovem Garrowby Hall* [fig. 46], o qual exhibe o nicho arquitetônico muito similar ao do retrato do MASP.

Apesar da semelhança do nicho e de exibirem uma mesma preocupação com a caracterização da elegância do modelo, no confronto entre as duas obras, parece claro que elas foram produzidas por pintores que, embora próximos e provenientes de um mesmo contexto, concebiam a forma e o espaço de maneira diferente. Em Tiziano, o nicho e o corpo do modelo são formas mais monumentais e robustas; observa-se uma maior afirmação de presença física do modelo e uma mais bem sucedida ilusão de perspectiva do corpo, que parece avançar os planos pictóricos. No retrato do MASP, por sua vez, todos esses efeitos são menos pronunciados.

Além disso, esse é, conforme analisado, um único exemplo em que Tiziano representou um nicho arquitetônico como o que se vê no retrato do MASP. O *Retrato de Georges D'Armagnac* [fig.7] constitui, por sua vez, outro raro exemplo em que o pintor também empregou uma pilastra com elementos decorativos [fig. 7].

O confronto entre muitas obras revela diferenças em outro ponto. Enquanto Tiziano imputava altivez e uma aura imperativa à maioria de seus modelos, o pintor do retrato do MASP representou um modelo mais contido, menos heroico, envolto em uma atmosfera levemente patética, com uma nota de tensão e de incerteza frente à vida que pervade a expressão aparentemente tranquila do modelo, renunciando algumas expressões de modelos de Tintoretto.

O *Retrato de Mosti* [fig. 27], mais uma vez, constitui um raro exemplo, dentre os retratos do cadorino, que exibe semelhante atmosfera sutilmente emotiva, devido principalmente a atmosfera envolvente de luz e sombra.

O que é interessante na aproximação com o retrato de *Mosti*, nesse sentido, é que ambos foram associados à pintura de Giorgione. Adolfo Venturi (1928, vol. IX, p. 213) destacou a atmosfera emotiva e o olhar expressivo do *Retrato de Mosti* [fig. 27], qualificando-o como “abertamente giorgionesco” e acrescentando que a atmosfera densa e a complexa orquestração dos pigmentos contribuem para tal efeito.

Fatores semelhantes devem ter motivado Bologna (1957) e Camesasca<sup>81</sup> a salientarem a nota giorgionesca da obra do MASP [fig. 1]. Bologna referiu-se ao retrato, ainda que considerando a atribuição a Tiziano, como dotado de uma “doçura quase *neo-*

---

<sup>81</sup>No material do acervo do MASP, há um texto manuscrito sobre a obra, que a qualifica como dotada de uma “forte marca *giorgionesca*”. Trata-se de um texto feito para etiquetas da obra, que, segundo Eunice Sofia, pela caligrafia, é certamente de Camesasca. Acervo MASP, pasta n. 21.

*giorgionesca*<sup>82</sup>, que para o autor evocava Paris Bordon. No entanto, é possível dizer que mesmo o *Mosti* [fig. 27] exibe mais vigor e o olhar mais confiante que o do modelo do MASP.

Na análise realizada até aqui, é possível compreender por que a maioria dos estudiosos que atribuíram a obra a Tiziano datou a tela de 1540-1550<sup>83</sup>. Justamente nesse período, como foi analisado, o cadorino produziu alguns retratos em que o modelo é apresentado de forma mais pacata e menos heroica, envolto em uma atmosfera mais intimista, com uma construção menos imponente do corpo, e nos quais o modelo estabelece uma conexão psicológica mais intensa com o observador. São bons exemplos, nesse sentido, o *Retrato de Daniele Barbaro* [fig. 24], *Antonio Anselmi* [fig. 25], o *Retrato de um Amigo de Tiziano* [fig. 53] e o *Sperone Speroni* [fig. 51].

No entanto, eles não exibem a leve nota de incerteza no olhar do modelo do MASP, e, embora os efeitos de movimentos sejam mais lentos, o posicionamento da figura não é rígido como no retrato do MASP; são fluidos e espontâneos, à maneira de Tiziano.

O outro ponto de divergência observado é o estilístico. A análise mais atenta das obras de Tiziano em relação ao retrato do MASP revelou diferenças no acabamento que indicam mãos diferentes. Confrontando novamente com o retrato de *Tommaso Mosti* [fig. 27], observa-se uma diferença no toque da pincelada, visível especialmente na pelugem do casaco. No *Mosti*, observam-se as pinceladas mais soltas e decididas nessa área. Um mesmo acabamento mais solto e energético é visível na pelugem do casaco do *Homem com Chapéu Vermelho* [fig. 21], enquanto no retrato do MASP observam-se toques mais delicados de pincelada e um acabamento mais minucioso [fig.1]. O que se percebe analisando as obras é que em Tiziano todo o acabamento e a estrutura formal transmitem mais energia e desenvoltura.

---

<sup>82</sup>O autor se baseia na comparação de um outro retrato, com o retrato do MASP, para defender a atribuição do primeiro a Tiziano, e descreve: “E, nel risultato complessivo, l’opera ricorda soprattutto il bel ritratto d’um Contarini, oggi nel Museo d’Arte di S. Paolo del Brasile, che qui desidero riprodurre (fig. 71) perchè, ad un grado non altrettanto intenso, ma sulla medesima linea, Esso esplica lo stesso intento di dolcezza quase neo-giorgionesca che caratterizza il ritratto ritrovato, e per giunta con le stesse inclinazione ed accenti che riusciranno cari ad um Paris Bordon”(BOLOGNA, 1957, p. 69).

<sup>83</sup>Lionello Venturi (1931, apud Marques, 1998.), que a atribuiu a Tiziano, propôs uma datação em torno de 1550. William Suída (1935), que também atribuiu a obra a Tiziano, propôs uma datação em torno de 1540. Bernard Berenson (1957), assim como Valcanover (1969), defendendo a atribuição a Tiziano, propuseram uma datação em torno de 1545.

Embora o cadorino tenha variado muito o estilo da pincelada, raramente se encontra, em seus retratos, a delicadeza e leveza no toque da pincelada, que se observa na barba, na pelugem e no tecido do casaco do retrato do MASP [fig.1].

O que se conclui, até aqui, é que, embora a obra do MASP estabeleça fortes correspondências com os retratos de Tiziano, nenhuma oferece um argumento definitivo para uma atribuição ao cadorino, nem mesmo aquelas que mais se aproximam da tela do MASP em determinados aspectos, que foram escolhidas por esse motivo para esta análise. A aproximação com essas obras acaba por revelar, ao contrário, pontos de distanciamento, os quais, mais do que meras variações de um mesmo pintor, indicam personalidades artísticas diferentes.

Certamente esses distanciamentos não se resumem a esses pontos observados, mas eles são fundamentais e abarcam todos os aspectos da obra. Por isso, foram considerados suficientes para ilustrar as diferenças percebidas ao longo do estudo. De qualquer modo, as diferenças poderão ser mais profundamente compreendidas, no confronto que se seguirá posteriormente, do retrato do MASP com a pintura de Paris Bordon.

## 2.4 Paris Bordon

### 2.4.1 A Formação Artística

Paris Bordon nasceu em Treviso, em 1500, mas, com cerca de oito anos de idade, mudou-se para Veneza<sup>84</sup>, onde passou a maior parte de sua vida e onde se deu sua formação artística.

Tal formação ocorreu, nas primeiras décadas do século XVI, quando falecia Giovanni Bellini, emergia a pintura de Tiziano, mas ainda era forte o efeito da pintura de Giorgione.

A bibliografia sobre Bordon nasce com Vasari, que inseriu a narrativa dos fatos da vida artística do pintor no final da vida do cadorino<sup>85</sup>. Vasari começa a narrativa qualificando Bordon como “aquele que, de todos, mais imitou Tiziano” (VASARI, 2007, p. 1293)<sup>86</sup> e lhe dedica um espaço que não seria dado a nenhum outro discípulo do cadorino, como foi mencionado na introdução. Sobre a formação do pintor, Vasari descreve:

"[...] Entrou no ateliê de Ticiano, mas não passou muitos anos nele, porque, ao ver que aquele homem não era muito inclinado a ensinar aos seus alunos, ainda que sumamente solicitado e convidado com paciência a se comportar bem, resolveu partir". (VASARI, 2007, p. 1296, trad. nossa).<sup>87</sup>

Não existem documentos diretos que comprovem a passagem de Bordon pelo estúdio de Tiziano. O tema da *bottega* vem sendo aprofundado apenas recentemente<sup>88</sup>, e esses novos estudos pouco ajudam no que tange a Bordon, porque faltam documentos relativos justamente aos primeiros anos de funcionamento. No entanto, os especialistas

---

<sup>84</sup>O ano de nascimento de Paris Bordon foi deduzido da data de batismo do pintor: 5 de julho de 1500, conforme documento transcrito por Luigi Bailo e Girolamo Biscaro (1900, p. 1) e por Fossaluzza (1984, p. 123). Alguns documentos atestam que Paris Bordon e sua mãe, Angélica Bordon, já se encontravam em Veneza em 1508 (BAILO; BISCARO, 1900, p. 5), coincidindo com a narrativa de Vasari.

<sup>85</sup>Vasari inseriu a biografia de Bordon na segunda edição das *Vidas* (1568).

<sup>86</sup>“Ma quegli che più di tutti há imitato Tiziano, è stato Paris Bordone...”

<sup>87</sup>“...andó a stare com Tiziano: ma, non vi consumo molti’ anni; percì vedendo quell’ uomo non essere molto vago d’ insegnare a’ suoi Giovanni, anco pregato da loro sommamente et invitato com la pacienza a portarsi bene, si risolvé a partirsi”.

<sup>88</sup>HEINEMANN (1976); DAL POZZOLO (2006); TAGLIAFERRO et al. (2009).



aceitam tal fato, dada a grande proximidade das primeiras obras de Bordon com as de Tiziano e alguns consideram que o pintor deve ter frequentado a *bottega* em um período situado mais ou menos entre 1514 e 1518<sup>89</sup>.

O que se sabe é que, dentro da oficina de Tiziano, havia pintores que eram apenas ajudantes, e outros que eram apenas aprendizes, e havia também um terceiro grupo, que eram aprendizes e podiam colaborar em obras ocasionalmente (HEINEMAN, 1976; DAL POZZOLO, 2006). Bordon é considerado um exemplo de aprendiz dos primeiros anos<sup>90</sup> e, conforme observou Humfrey, é um dos poucos pintores importantes em Veneza que passou pelo ateliê de Tiziano, tanto por sua posição dentro da oficina, em contraponto com a posição de Girolamo Dente, por exemplo, que era apenas ajudante, quanto pelo reconhecimento que teria posteriormente (HUMFREY, 2006, p. 51).

Depois de narrar o aprendizado com o cadorino, interrompido de forma súbita, Vasari narra um voltar-se intencional de Bordon para a pintura de Giorgione:

[...] doeu muitíssimo a Paris que naqueles dias morresse Giorgione, cuja maneira lhe agradava sumamente, mas muito mais a sua reputação de ensinar bem, com prazer e com amor, o que sabia. Mas, uma vez que não podia fazer de outro modo, Paris decidiu seguir, de qualquer modo, a maneira de Giorgione. Foi assim, dedicando-se ao trabalho e a copiar as obras daquele artista, que alcançou uma ótima reputação [...] (VASARI, 2007, p. 1296, trad. nossa)<sup>91</sup>.

A posição de Bordon na narrativa da segunda edição das *Vidas* de Vasari é, como se percebe, a de um exemplar representante e continuador dos modos de Giorgione e de Tiziano e a de um dos principais representantes de uma tradição pictórica veneziana, já reconhecida, nesse período, como em contraponto à cultura pictórica toscana.

---

<sup>89</sup>Pois Tiziano abriu a *bottega* em 1513 (HEINEMANN, 1976), e em 1518 Bordon é chamado de “pictor” em um documento reminiscente o que sugere independência profissional, conforme destacou Fossaluzza, (1984). Para REARICK (1987), por exemplo, Bordon foi aprendiz de Tiziano entre 1516 e 1518.

<sup>90</sup>Para HEINEMANN (1976); DAL POZZOLO (2006); TAGLIAFERRO (2009). Para Dal Pozzolo (2006) o pintor atuou também como colaborador de Tiziano em algumas obras, como a *Anunciação* da Catedral de Treviso.

<sup>91</sup>“...dolendosi infinitamente che di quei giorni fusse morto Giorgione, la cui maniera gli piaceva sommamente, ma molto più di aver l’aver fama di bene e volentieri insegnare com amore quello che sapeva. Ma poi che altro fare non si poteva, si mise Paris in animo di volere per ogni modo seguitare la maniera di Giorgione. E così, datosi a lavorare et a contrafare dell’opere di colui, si fece tale, che venne in bonissimo credito...”. Bailo e Biscaro (1900) apontaram uma discordância entre os documentos e a narrativa de Vasari: Bordon nasceu em 1500 e, portanto, não poderia ter saído da oficina de Tiziano nos dias em que morria Giorgione, em 1510, quando o trevisano teria apenas dez anos de idade.

As imagens sustentam plenamente a informação vasariana da formação de Bordon com Tiziano e demonstram, como observou Canova (1964, p. 5), que ela constituiu, inclusive, o “nodo central e determinante da configuração da linguagem artística do pintor”.

Bordon iniciou sua carreira com pinturas religiosas, em cerca de 1518; justamente o momento em que Tiziano emergia como o pintor principal também no âmbito público, com a finalização da *Assunção da Virgem* na Igreja Santa Maria dos Frades. Nesse período, Bordon se dedicava principalmente ao tipo “sacra conversação”, com figuras religiosas dispostas em uma paisagem, que foram difundidas por Tiziano e Palma Vecchio, além de painéis de altar para igrejas venezianas e trevisanas e, segundo Vasari, afrescos e fachadas, especialmente em Treviso (VASARI, 2007).

Essas primeiras sacras conversações, datadas de cerca de 1520-25, são especialmente reveladoras da proximidade com Tiziano. Elas constituem, em realidade, verdadeiras derivações das sacras conversações que o cadorino produzira cerca de uma década antes. As correspondências são notáveis em toda a estrutura compositiva, especialmente no mesmo tipo de disposição das figuras, em uma linha contínua e na qual se desenrola a ação [fig. 54 e 55]. Além disso, elas exibem uma mesma tendência à imersão da figura na paisagem, por meio de uma atmosfera envolvente, rica em escalas tonais.

Do ponto de vista estilístico, observa-se uma grande proximidade na paleta de cores, no acabamento das superfícies e texturas, e na representação naturalística da pele.

Uma das primeiras obras do catálogo de Bordon, a *Sagrada Família com Santa Catarina* [fig. 56], constitui um testemunho exemplar da formação tizianesca de Bordon, conforme observou Canova (1984). Além de todas as características descritas, a obra exhibe pontos de correspondência explícitos com Tiziano. O grupo São José-menino, na pintura de Bordon, é extremamente similar ao grupo menino-doador, de uma pintura de Tiziano com tema análogo [fig. 57]. Além disso, a Santa Catarina remete imediatamente aos tipos femininos tizianescos.

Outro ponto de correspondência pode ser observado na *Virgem com Santo e Doadores* [fig. 55], no modo como a *virgem* inclina a cabeça, com um langor tipicamente tizianesco, que remete à *Virgem com Menino entre São Domingos, Santa Catarina e um Doador* [fig. 57].

Mas se, por um lado, essas obras fornecem inequívocos testemunhos da formação com Tiziano, por outro, já é possível identificar nelas características individuais tipicamente bordonianas e uma qualidade pictórica que distancia Bordon dos produtos da oficina. Canova (1984, p. 52) observa que o “refinado tecido pictórico” da *Sagrada Família com Santa Catarina* [fig. 56] a diferencia das obras similares de outros seguidores e imitadores de Tiziano, “fornecendo uma medida precisa da classe do artista”.

Emerge também, da análise dessas primeiras obras, ainda que sutilmente, uma das características mais marcantes de toda a pintura de Bordon, que o distancia de Tiziano, que é o efeito recortado e pontiagudo das dobras dos tecidos. Esta característica de Bordon tornou-se ainda mais pronunciada posteriormente [fig. 58].

Além disso, elas são reveladoras de diferenças substanciais entre os dois pintores. Primeiramente, percebe-se que as figuras de Bordon são desprovidas da exuberância e vitalidade das figuras de Tiziano, e também que recebem, quase sempre, menor destaque em relação à paisagem [fig. 54 e 55]. O posicionamento das mesmas é também sempre mais estudado, e os movimentos, mais artificiosos, em comparação com os efeitos mais espontâneos e naturais das figuras de Tiziano [fig. 54 e 55].

Freedberg (1971) e Canova (1984) observam que as obras de Bordon são caracterizadas por um menor senso de unidade e por linhas mais perceptíveis, duras e agitadas, que infundiam à imagem uma agitação que se contrapõe à fluidez, unidade e equilíbrio clássico de Tiziano (CANOVA, 1984).

Humfrey (2004, p. 110) observa que o acabamento de Bordon difere do de Tiziano, nessas sacras conversações, pela combinação de partes, em que as pinceladas são mais soltas e largas, com áreas em que os detalhes foram executados com “precisão gráfica”, e toques de pinceladas visíveis, como na barba do São Jerônimo e no “ritmado pontilhismo das folhagens” na *Virgem com menino, São Jerônimo, Santo Antônio Abate e um doador* [fig. 55]. Para o autor, nesse aspecto, Bordon evoca os modos mais delicados e suaves de Giorgione (Humfrey, 2004, p. 110).

Além disso, Canova (1964, p. 5) bem colocou que a “a radiossidade solar” e a “alegre vitalidade” que pervade as sacras conversações de Tiziano dão lugar a uma atmosfera “elegíaca e úmida” [fig. 59]. Isso se reflete, segundo a autora, também na atitude das figuras, que, além de não possuírem a exuberância dos personagens tizianescos,

parecem “isolar-se em si mesmos com uma carga sentimental inclinada à melancolia e ao idílio” (CANOVA, 1964, p. 5)<sup>92</sup> [fig. 59].

Para Canova (1964, p. 7), é a nota sentimental que pervade a relação figura-paisagem dessas pinturas que revela um “íntimo e genuíno *giorgionismo*”, que emerge não apenas da influência de Giorgione, mas do próprio temperamento do pintor, que ela qualificou como naturalmente introverso e melancólico.

A questão da influência das obras de Giorgione descrita por Vasari influenciou muito os estudos posteriores sobre o pintor o que acabou por motivar alguns especialistas a refletir sobre até que ponto e em que medida Bordon foi influenciado pelo pintor de Castelfranco.

O momento em que Bordon iniciou seu aprendizado era, de qualquer modo, um momento em que a pintura de Giorgione ainda estava viva na cultura pictórica veneziana, sendo reinterpretada, absorvida pelos pintores e procurada por alguns clientes, conforme observou Freedberg (1971).

Três retratos juvenis de Bordon foram, em especial, associados à pintura de Giorgione: o triplo retrato conhecido como *Amantes*<sup>93</sup>[fig. 58], o *Retrato de Homem Jovem*<sup>94</sup>[fig. 60], e também o *Retrato de Homem com Barba*<sup>95</sup> [fig. 5]. Os dois últimos, especialmente pela abordagem mais intimista. Sobre o primeiro deles, Canova escreve:

[...] há ainda alguma coisa de giorgionesco em seu absorto pensamento solitário, no misterioso ato de indicar com o dedo alguma coisa para fora do quadro e dentro de seu pensamento, no seu corte mais arcaico a meio-busto, com o corpo a três-quartos, e a face de frente para o espectador. Estamos, portanto, mais uma vez diante de um testemunho do neogiorgionismo de Bordon, que, ainda no final dos anos vinte, conserva uma concepção intimista e ao mesmo tempo refinada do retrato, em relação às realizações contemporâneas mais monumentais e mais exuberantes de Tiziano. (CANOVA, 1984, p. 59, tradução nossa)<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup>“Le stupende creature non effondono all’esterno in piena esuberanza i loro sentimenti, ma pittosto sembrano invece ripiegarsi in se stesse com una sorta di delicato ritegno interiore”.

<sup>93</sup>Milão, Pinacoteca de Brera, 1525-30. O *Amantes* [fig. 58] e o *Retrato de Homem Jovem* [fig. 60] integraram a exposição *Giorgione e i giorgioneschi* ocorrida em Veneza, (junho- outubro, 1955), cujo catálogo foi organizado por Pietro Zampetti (1955).

<sup>94</sup>Toronto, National Gallery. c. 1525.

<sup>95</sup>Datado de 1521-1523. Munique, Alte Pinakothek. Foi associado a Giorgione por Canova (1964).

<sup>96</sup>“[...] ha ancora qualcosa di giorgionesco nella sua assorta solitudine, nel misterioso indicare con il dito qualcosa che è fuori del quadro e dentro il suo pensiero, nello stesso taglio arcaizzante a mezzo busto, con la figura di tre quarti e il viso verso lo spettatore. Siamo quindi ancora una volta di fronte ad una testimonianza del neogiorgionismo del Bordon che, ancora negli avanzati anni Venti, conserva una concezione intimista e

Para Canova (1984), portanto, a aproximação com Giorgione, nessa primeira fase de Bordon, e especialmente nos retratos, representa a primeira atitude do pintor de se distanciar dos modelos monumentais de Tiziano, optando por uma abordagem mais intimista do retrato, que dialogava com o pintor de Castelfranco.

Para Fossaluzza, foi o “refinado sentimentalismo”, com o qual o pintor traduzia seus modelos, o principal motivo que levou a crítica a qualificar as obras juvenis do pintor como “*giorgionescas*”. Para o autor, no entanto, essa abordagem sentimental, revela muito mais uma inclinação natural do pintor para uma linha “romântica” e “emotiva” do retrato em Veneza, do que a atenção direta aos modelos de Giorgione. (FOSSALUZZA, 1987, p. 184)

Pignatti considera a aproximação com Giorgione mais restrita ao campo iconográfico e temático, mas aponta que ela ocorre também devido a uma mesma “vocalização sentimental”, decorrente de temperamentos afins: “também aqui se trata de um artista introverso, poeta sutil e delicado, técnico refinadíssimo, melancólico sonhador” (PIGNATTI, 1987, p. 6).

Mais do que um *giorgionista*, o autor vê Bordon como um intérprete da cultura pictórica veneziana da segunda década, que já começava a exibir os primeiros sinais do manierismo, mas que ainda operava sob a sombra da pintura de Giorgione (PIGNATTI, 1987).

A maioria desses autores concorda que, assim como ocorreu com outros pintores, a influência de Giorgione se deu principalmente através de Tiziano, em um momento em que o cadorino ainda estava ligado aos modos e temáticas *giorgionescas*<sup>97</sup>.

O triplo retrato *Amantes* [fig. 58] e também o duplo retrato conhecido como *Sedução* [fig. 61] foram associados à pintura de Giorgione pelo teor da temática. Além disso, em ambas o eco de Giorgione se observa nos personagens que emergem das sombras. Contudo, mesmo nessas obras, que evocam o protótipo do duplo e triplo retrato *giorgionesco*, a influência é filtrada pelo caráter mais mundano de obras similares de Tiziano e também de pintores como Cariani e Licinio.

---

nello stesso tempo raffinata del ritratto, rispetto alle contemporanee più monumentali e più esuberanti realizzazioni di Tiziano”.

<sup>97</sup>Pignatti (1987) e Canova (1964).

## 2.4.2 Outras Influências

De um início mais vinculado a Tiziano e atento ao estilo de Giorgione, observa-se um alargar-se da cultura pictórica do pintor, logo nos primeiros anos de sua carreira. Em algumas de suas pinturas religiosas, o pintor demonstrou estar atento às composições de Palma Vecchio e à pintura de Pordenone, que, em torno de 1520, pintava afrescos na capela Malchiostro da Catedral de Treviso. As torções das figuras humanas e especialmente das figuras masculinas evocam as linhas agitadas de Pordenone.

Para muitos autores, a maior parte dos diferentes influxos se torna visível em uma obra juvenil conhecida como *Virgem no Trono entre São Jorge e São Cristóvão* [fig. 62], que revela, sob as bases tizianescas e giorgionescas, que o pintor estava atento a outros pintores e “ao que tinha de mais moderno” em Veneza, conforme destacou Canova (1984, p. 58), e que podia dar, ao que absorvia desses pintores, uma interpretação própria.

Além de um eco distante de Giorgione no painel de Castelfranco, e da referência a Tiziano na figura do São Cristóvão, que evoca o São Cristóvão do Palácio Ducal [fig. 63], a obra exhibe um diálogo com o esquema compositivo do *São Bernardo* de Lotto [fig. 64] e um eco de Pordenone, na construção plástica das figuras e na agitação das linhas que pervadem a obra. Canova (1984) e Fossaluzza (2000) destacaram uma “matriz rafaelesca” para esta obra, mediada pela pintura de Lotto.

Bordon se mostrou um dos pintores venezianos mais sensíveis à arte centro-italiana que penetrava o Vêneto, primeiramente através de Pordenone e possivelmente por meio de gravuras<sup>98</sup>. Berenson (1903) foi um dos primeiros autores a destacar a sensibilidade bordoniana para a pintura da Itália central, entrevendo a influência de Michelângelo, depois de um exórdio com Tiziano e Giorgione.

Nas cores, embora seu ponto de partida tenha sido Tiziano, o pintor evoluiu, tanto nas pinturas religiosas, como, posteriormente, nos temas profanos e mitológicos, para uma paleta sutilmente mais fria, que tendia a se distanciar do cadorino. Um primeiro

---

<sup>98</sup>Para Crosato (1987), o crescente universo das gravuras impressas tornava mais acessíveis obras de Rafael e pode ter contribuído para o enriquecimento do repertório visual do pintor.

exemplo nesse sentido é o notável *Matrimônio Místico de Santa Caterina* [fig. 65], em que se observa uma combinação de laranja, rosa, azul e lilás.

A chamada *Pentecoste* [fig. 66], de cerca de 1525, é uma obra juvenil que revela, para muitos autores, um primeiro distanciamento explícito de Bordon da pintura veneziana, ao mesmo tempo em que aponta para uma aproximação com a pintura lombarda, seja na construção do espaço mensurável, seja, conforme Freedberg (1971, p. 349), por um “conservadorismo típico da pintura lombarda”. A obra dialoga também com o *São Bartolomeu* de Lotto [fig. 67] - realizado para uma igreja de Bergamo, cerca de uma década antes -, na teatralidade cenográfica, no tamanho pequeno das figuras em relação ao fundo, no posicionamento artificial das figuras dispostas teatralmente em torno da Virgem. As linhas agitadas evocam, segundo Canova (1964), a pintura de Garofalo e a de Pordenone, faltando, porém, a energia deste último.

Como é possível perceber com essas obras, o catálogo de Bordon logo assumiria um caráter um tanto eclético, sugerindo influências de várias culturas pictóricas sobre uma base veneziana e principalmente tizianesca.

Embora tenha passado a maior parte de sua vida em Veneza<sup>99</sup>, toda a carreira de Bordon é marcada por viagens para atender encomendas de outras regiões, do Vêneto, Lombardia e até França e Augusta. Vasari narra o exórdio de Bordon entre Treviso, Veneza e Vicenza. Narra também viagens de trabalho na Lombardia, em Crema e Milão, e novamente no Vêneto, com Belluno. Fora da Itália, Bordon teria se estabelecido, segundo Vasari, na Augusta e na França. Estas viagens foram determinantes no desenvolvimento de sua pintura e preocupou os especialistas de Bordon, pois, apesar de serem muitos os indícios, muitas não puderam ser comprovadas por documentos, como é caso da estadia em Crema, Augusta e França.

Para Canova (1964), essas primeiras obras testemunham o empenho do pintor em se distanciar de um “conformismo tizianesco”, mas devem corresponder também ao fato de terem sido produzidas para clientes de diferentes localidades. O painel de *São Cristóvão*, por exemplo, foi pintado para clientes de Vicenza (CANOVA, 1984).

---

<sup>99</sup>De acordo com a recente pesquisa de Jackson (2005), embora tenha permanecido a maior parte de sua vida em Veneza, Bordon estabeleceu residência em Treviso, sua terra natal, ocasionalmente.

No entanto, Bordon mostrou estar atento à pintura do cadorino durante toda a vida, retornando ocasionalmente a esquemas tizianescos, como no caso do *Cristo e Sua Mãe*, de cerca de 1525 [fig. 68], que evoca o esquema compositivo do *Cristo da Moeda* de Tiziano [fig. 69]. Nesta obra, as formas e as pinceladas mais soltas e fluidas do cadorino dão lugar às típicas pinceladas recortadas, e aos movimentos mais artificiosos de Bordon.

A referência a Tiziano continua a aparecer na década de trinta. O esquema compositivo da *Virgem com o Menino, Santo Henrique de Uppsala Nicola e Santo Antonio de Padova* [fig. 70], com o deslocamento assimétrico da *Virgem* e a estrutura arquitetônica, evoca a *Painel de Pesaro* que Tiziano pintou, quase uma década antes, para a Igreja de Santa Maria dos Frades [fig. 71].

A década de trinta é marcada também por uma mais bem sucedida relação do pintor frente ao público veneziano, além de ser seu período de atividade mais intensa.

Alguns retratos de Bordon da década de 1530 revelam igualmente um desprendimento dos padrões tizianescos, especialmente no plano estilístico, com experimentações de texturas, acabamentos e efeitos de luz que sugerem a atenção à pintura bresciana, de Moretto, e também à nórdica, de Amberger e Von Calcar<sup>100</sup>.

Nesse período, Bordon manifestou um expressivo interesse pela representação de elementos arquitetônicos *all'antica* e pela representação de edifícios arquitetônicos em perspectiva, com caráter cenográfico. O interesse por tais elementos e por criar espaços mensuráveis se manifesta desde suas primeiras obras, conforme testemunha a *Pentecoste* [fig. 66], mas somente na década de trinta eles se tornam particularmente comuns, inclusive nos retratos, e ganham uma roupagem clássica mais acentuada e característica de sua pintura.

Tal tendência, pode ter sido motivada, a princípio, pelo contato com a pintura lombarda, mas deve corresponder também, a um contexto mais amplo da década de 1530, com a presença em Veneza de Jacopo Sansovino e de Sebastiano Serlio, que estimularam um renovamento do interesse veneziano pelo vocabulário clássico. Sansovino, por exemplo, se tornaria o arquiteto oficial da República e se envolveria com o programa de renovação urbana, promovido pelo doge Andrea Gritti, nos primeiros anos da década de

---

<sup>100</sup>Johann Stephan Von Calcar. Segundo Jackson (2005), Bordon entrou em contato com este pintor a partir de cerca de 1532. Para a autora, o estilo dos retratos de Von Calcar de cerca de 1540 é próximo ao de Bordon.



1530. É datada desse período a *Entrega do Anel ao Doge*, a obra mais famosa de Bordon e também a obra pública mais importante que o pintor realizou em Veneza, [fig. 72]<sup>101</sup>.

A cena é ambientada em um elaborado cenário arquitetônico de caráter teatral, que, embora guarde semelhanças com as pinturas narrativas do século XV, exhibe, conforme destacou Humfrey (1996, p. 173), um caráter inovador, na perspectiva profunda e acentuada, “insólita para Veneza nesse momento”. De acordo com o autor, o “caráter utópico” da paisagem urbana da *Entrega* é o reflexo da campanha de renovação urbana de Andrea Gritti. (HUMFREY, 1996, p. 173).

Para Gould (1962), a obra testemunha a observância, por parte de Bordon, de todo um vocabulário de elementos da arquitetura clássica, mas também dos desenhos de cenários *all'antica* de Sebastiano Serlio.

Gould (1962) destacou a influência de Serlio na pintura veneziana a partir dos anos de 1530, e tanto a *Apresentação da Virgem ao Templo* [fig. 73] de Tiziano, *O Rico Glutão*<sup>102</sup> de Bonifazio Veronese e a *Entrega do Anel* de Bordon [fig. 72] constituiriam testemunhos dessa influência. No entanto, conforme ressaltou o autor, enquanto em Tiziano tal abordagem é rara, em Bordon se tornou extremamente comum [fig. 74 e 75].

Serlio publicaria em Veneza a primeira parte de seu tratado de Arquitetura, somente em 1537, mas, segundo Olivato (1987), que também apontou a influência de Serlio em Bordon, seus desenhos circularam amplamente pelo ambiente artístico veneziano bem antes da publicação do primeiro livro do tratado, e estes teriam sido suficientes para fornecer, para os pintores venezianos, um amplo repertório de detalhes de tipologia de capitéis coríntios e dóricos e de cenários (OLIVATO, 1987).

Além de todos esses elementos compositivos, a *Entrega do Anel* [fig. 72] exhibe uma notável combinação de tons de rosa, vermelho, cinza e amarelo, calibrados por uma atmosfera platinada, distantes do mundo do cadorino.

Os inúmeros retratos que Bordon produziu nesse período, incluindo o retrato do MASP, exibem o modelo inserido em um nicho *all'antica* e se alinham perfeitamente a esse interesse de Bordon por representar motivos arquitetônicos e espaços mensuráveis. O

---

<sup>101</sup> A obra é datada de 1534-35, aproximadamente. Foi pintada para a Escola Grande São Marcos em Veneza, está conservada atualmente na Gallerie Dell'Accademia. A obra foi executada para completar o ciclo narrativo iniciado por Gentile Bellini, contendo episódios da vida de São Marcos, e representa o mito veneziano, no qual um pescador apresenta ao doge Bartolomeu Gradenigo um anel que teria recebido de São Marcos.

<sup>102</sup> Veneza, Gallerie Dell'Accademia. 1540.

pintor empregou o motivo também em outras temáticas [fig. 76 e 78] e muitas vezes reutilizava uma mesma configuração em várias pinturas diferentes [fig. 105 e 106].

Por volta de 1538, segundo Vasari, Bordon realizou uma viagem à França, para trabalhar na corte de Francisco I. Ainda de acordo com Vasari, Bordon esteve na Augusta e fez obras para a poderosa família Fugger. Nenhuma das viagens é comprovada, e especialmente no que tange à viagem à Augusta os especialistas se mostram mais cautelosos. A análise das obras é bem menos conclusiva, e a influência da pintura nórdica é mais restrita a alguns poucos retratos masculinos<sup>103</sup> como o *Retrato de Thomas Stahel* [Fig. 91].

No que tange à viagem a França o testemunho das obras são mais eloquentes.

Até cerca de 1540, o pintor se dedicava principalmente às pinturas religiosas e aos retratos, mas, a partir desse período, prevalecem em seu catálogo os temas mitológicos e profanos, de caráter, muitas vezes, abertamente erótico [fig. 77], bem como um tipo de retrato feminino de beleza idealizada e de caráter erótico-mitológico [fig. 78].

A maioria dos especialistas em Bordon concordam que grande parte dessas pinturas exibe um diálogo com a cultura artística contemporânea de Fontainebleau, pelo acentuado decorativismo e pela temática profana. A pele feminina exibe um aspecto mais liso e pálido e toda a paleta de cores é acentuadamente mais fria [fig. 77 e 78]. Nas figuras femininas, Bordon parte de uma premissa tizianesca, passando pelo estilo mundano e mais abertamente lascivo de Palma Vecchio, mas acrescentando estilizações maneiristas e uma sutil abstração das formas e das superfícies.

As obras desse período sugerem também a influência do maneirismo da Itália central por várias vias, como a pintura de Rosso Fiorentino e o decorativismo deste pintor em Fontainebleau<sup>104</sup>. Além disso, Bordon parece ter sido influenciado por pintores como Parmigianino Vasari e Francesco Salviati, sendo que estes dois últimos estavam em Veneza em 1539. Em uma obra como *Betsabea ao Banho* [fig. 74], o reflexo de luz colorida nos tecidos, evoca a pintura de Francesco Salviati [fig. 79].

---

<sup>103</sup> A dar um especial reforço para a ideia de uma estadia em Augsburg, tem-se uma carta de Pietro Aretino, endereçada ao pintor em dezembro de 1548, elogiando-o, por ter visto pinturas suas na casa dos Fugger (ARETINO, 1957-1960, vol. II, p. 267).

<sup>104</sup> Segundo Jackson (2005), Rosso Fiorentino visitou Veneza em 1530, e é provável, para a autora, que Bordon tenha se familiarizado com as obras de Rosso tanto em Veneza como na França.

Se existe quase um consenso sobre a viagem à França, devido ao diálogo das obras, a dúvida maior reside em definir o momento em que ela ocorreu. Existem duas tradições de datação da viagem. A primeira descende de Vasari, que narra a estadia do pintor em 1538, durante o reinado de Francisco I, e a segunda, proveniente de Orlandi (1704) e Federici (1803), que apontam para uma estadia de Bordon na França em 1559, na corte de Francisco II (CANOVA, 1964)<sup>105</sup>.

Canova, na monografia de 1964, acredita na possibilidade de terem ocorrido as duas estadias na França. Posteriormente (1987), considera apenas a tradição vasariana, de 1538. Em 2005, Jackson retoma a ideia de Canova (1964) e defende a possibilidade das duas estadias francesas. Para Jackson (2005), várias pinturas produzidas, respectivamente, em torno de 1540 e 1560, sustentam plenamente a hipótese das duas viagens<sup>106</sup>.

Esses grupos são formados pelas pinturas nas quais Bordon mais se distanciou da pintura veneziana. No entanto, ao confrontá-las com pinturas de Primaticcio, que operou em ambiente francês, fica claro que o pintor nunca se desvinculou totalmente de sua base veneziana, de uma representação mais naturalística da pele humana.

Se, durante todo o período entre 1540 até cerca de 1550, Bordon se mostrou distante do maneirismo veneziano, no final de sua carreira, em que prevaleceram os temas religiosos pintados especialmente para igrejas de Treviso, Bordon mostrou estar atento às produções maneiristas de Schiavone e Tintoretto [fig. 80].

---

<sup>105</sup> Informações extraídas de Canova (1964). A autora se refere ao *Abecedario Pittorico*, de Orlandi, publicado em Bologna em 1704 e ao *Memorie Trevigiane per le Opere di Disegno*, de Federici, publicado em Veneza em 1803 (CANOVA, 1964, p. 30).

<sup>106</sup> Jackson (2005) realizou uma pesquisa documental nos arquivos franceses e, apesar de não ter encontrado nenhuma referência a Bordon que comprove a estadia do pintor na França, considera o diálogo das imagens forte o suficiente para sustentar a hipótese.

### 2.4.3 Considerações sobre Paris Bordon Retrartista

Nas páginas anteriores, foram analisadas as principais características da pintura de Bordon. Como o tema do retrato é de grande importância para este estudo, optou-se por analisar o tema separadamente. A breve análise que se segue pretende dar conta de mostrar as principais características da retratística bordoniana; a forma como ela evoluiu e os pontos de maior distanciamento e aproximação com Tiziano e com a cultura pictórica veneziana.

Um dos gêneros de pintura que mais rendeu elogios da crítica a Bordon é o retrato. Vasari, elogiando aquela que considerou a mais célebre obra do trevisano, *A Entrega do Anel ao Doge* [fig. 72], destacou a qualidade pictórica dos retratos dessa pintura histórica: “entre os senadores, muitos retratos ao natural, vivos e muito bem executados”<sup>107</sup>.

Chegaram até nós não mais do que cerca de 40 retratos com a atribuição a Paris Bordon, que foram, em sua maioria, produzidos entre 1520 e 1560. Os modelos permaneceram quase todos não identificados, e somente cerca de sete contêm a assinatura do pintor, tendo sido a maioria atribuída por critérios estilísticos.

Nos retratos, assim como nas pinturas analisadas, observamos sobre as bases tizianescas, a aproximação a influxos os mais diversos e, apesar da influência de Giorgione, as bases de sua retratística repousam em uma já estabelecida forma de abordagem, que buscava caracterizar objetiva e amplamente o modelo.

O *Retrato de Homem com Livro*, datado de 1521-23 [fig. 5], é considerado um dos primeiros retratos do catálogo bordoniano e constitui um notável exemplar dos retratos tipicamente venezianos do período, com o esquema de parapeito mais arcaico. A influência de Tiziano é nítida nas texturas, na luz que ilumina a face, com passagens mais bruscas das áreas claras para as escuras.

A nota giorgionesca é evocada, conforme analisado nas páginas anteriores, principalmente na atmosfera intimista. Todavia, na objetividade da representação, na caracterização fisionômica e também no cuidado na descrição dos detalhes, nessa obra, Bordon é mais tizianesco. No *Retrato de Jovem* de Toronto [fig. 60], o giorgionismo é

---

<sup>107</sup> “[...] fra i qualli senatori sono molti ritratti di naturale, vivace e ben fatti oltre modo.” (Vasari, 2007, trad. nossa).

estabelecido no olhar absorto e na atmosfera intimista, conforme descreveu Canova (1984), mas ele também é tipicamente tizianesco, no retratar a elegância do modelo, seja nas vestes, na boina e na luva.

O que se percebe, conforme foi destacado nas páginas anteriores, é que a aproximação com Giorgione no retrato se expressa na nota sentimental e na atmosfera intimista, que pode ter servido, para a autora, como primeira alternativa do pintor para se distanciar dos modelos monumentais de Tiziano (CANOVA, 1984).

Tal atmosfera intimista que Bordon experimentou desde os primeiros retratos, revela também, para Canova (1984), a precoce atenção do pintor aos pintores lombardos que operaram em Veneza, especialmente Bernardino Licinio. Para a autora, ao buscar distanciar-se da abordagem heroica do cadorino, Bordon se aproximou primeiramente do estilo de Giorgione, mas encontrou em seguida inspiração em Licinio (CANOVA, 1984).

Jackson (2005, p. 170) concorda com Canova, afirmando que, depois de deixar o estúdio de Tiziano, havia um “sabor giorgionesco permeando seus retratos”, e também uma interação com Bernardino Licinio.

Para Fossaluzza (1987), no entanto, a aproximação com a pintura de Licinio encontra pouca sustentação nas imagens. Do ponto de vista estilístico, o tratamento mais liso e abstrato das formas e texturas, típicos de Licinio, permanece sempre estranho a Bordon. Além disso, para ele, Bordon nunca atinge o grau de representação objetiva e direta do modelo de Licinio, e permanece sempre, em certa medida, mais fiel ao que ele chama de uma tendência idealizante e elegíaca de Bordon (FOSSALUZZA, 1987, p. 188).

Um retrato significativo para se pensar a aproximação com Licinio é o *Jovem com Casaco de Pele*<sup>108</sup> [fig. 81]. O diálogo se observa no acabamento mais liso da superfície, raro em Bordon, no modo como o modelo inclina a cabeça, e pela apresentação mais pacata do modelo [fig. 82].

As poses mais rígidas e mais artificiosas de Bordon, que se distanciam das mais espontâneas e fluidas de Tiziano, nas paisagens e pinturas religiosas, também podem ser observadas nos retratos. Elas revelam a menor habilidade de Bordon, em explorar efeitos de movimentos e perspectiva, frente ao cadorino.

---

<sup>108</sup>1520-1530, Florença, Galleria degli Uffizi. O retrato já foi atribuído a Licinio por alguns autores.

Fossaluzza observa que, ao invés de mostrar o modelo em ação interrompida, Bordon prefere, especialmente nos primeiros retratos, resolver “a dinâmica da figura no interior da composição segundo coordenadas espaciais claramente expressas”, dominando mais direta e simplesmente o personagem, e podendo expressar melhor a “tensão moral, mais pacata, interiorizada e intimista” do retratado (Fossaluzza, 1987, p. 184)<sup>109</sup>.

Mesmo nas composições mais dinâmicas, permanece algo de essencialmente rígido. Humfrey (1996, p. 173) observa, sobre o triplo retrato *Amantes* [fig. 58], que é “típica do pintor a rigidez da forma sobre a suavidade sedosa da superfície”<sup>110</sup>.

Outro exemplo nesse sentido é o *Retrato de Jovem Homem Segurando uma Luva*<sup>111</sup> [fig. 83]. O tipo humano e posicionamento da figura evocam o *Retrato de Jovem Homem* [fig. 84] de Tiziano. Porém, em Bordon, a pose é mais artificial, frente à figura mais plácida e solenemente posicionada do cadorino. As linhas e pinceladas mais agitadas de Bordon abalam a serenidade mais clássica de Tiziano.

A década de 1530 é um dos períodos de mais intensa atividade retratista do pintor, e é também um momento em que ele se distanciou consideravelmente do mundo sentimental de Giorgione, para se aproximar mais convictamente ao estilo de caracterização mais objetiva típica de Tiziano (JACKSON, 2005). No entanto, do ponto de vista de estilo e acabamento, nesse período Bordon produziu alguns retratos que se distanciam do estilo do cadorino.

Um primeiro caso notável é o *Retrato de Nikolaus Klorbler* [fig. 85]<sup>112</sup>. Canova (1964, p. 15) considera o retrato um testemunho da aproximação de Bordon com a pintura bresciana, especialmente a de Romanino, na forma de representar o modelo de maneira mais simples e direta. Apesar de uma implícita intenção comemorativa<sup>113</sup>, sugerida pela inscrição na parede atrás do modelo, o pintor abriu mão de uma pose mais ostentosa, e a postura exhibe até mesmo certa complacência.

---

<sup>109</sup>“Preferisce risolvere compiutamente la dinamica delle figure all’interno della composizione secondo coordinate spaziali chiaramente espresse”.

<sup>110</sup>“...típica del pittore è comunque la rigidità delle forme sotto la morbidezza setosa delle superfici e le irriquiete lueggiate lineari che sfresciano sull’abito verde della Donna”.

<sup>111</sup>1523-6, Dresden, Gemäldegalerie. Atribuído a Bordon por Fossaluzza (1987), mas não por Jackson (2005).

<sup>112</sup>1532, Viena, Liechtenstein Museum.

<sup>113</sup>Além da assinatura de Bordon, o retrato traz a seguinte inscrição, no canto superior à esquerda: “37/AETATIS ANOR/ M.D.XXXII; NICOLAUS. KLORBER. DA. IUDEMBURG. AMIRAGLIO.DI.CAROLO V. A TUNISE. 15.32. Conforme Canova (1964).

A atmosfera envolvente e mais escura da pintura veneziana dá lugar a uma atmosfera mais clara, em que os detalhes são exibidos com mais nitidez, de uma forma que dialoga com alguns retratos de Moretto.

Mas essas características também podem ser vistas como uma aproximação com a pintura nórdica. Para R. Kultzen (1987), este retrato seria um primeiro testemunho, dentro do catálogo bordoniano, da atenção do pintor à obra de Christoph Amberger.

O chamado *Cavaleiro Briguento*<sup>114</sup> [fig. 86] é outro retrato desse período em que o acabamento é mais distante do tipo tizianesco. A pele exhibe uma superfície mais lisa e pálida, que dialoga com a palidez das figuras femininas das sacras conversações contemporâneas. Além disso, a textura acetinada do casaco é mais lisa e minuciosamente acabada.

Para Canova (1964, p. 16), no senso de “energia” dessa obra, na forma como a figura está colocada no espaço, observa-se um eco de Pordenone. No posicionamento da figura e no modo ostentoso com que ela se apresenta, emerge também a atenção a Tiziano, em um retrato como o *Ippolito de Medici* [fig. 87], do mesmo período<sup>115</sup>. Mas, enquanto Tiziano infunde vigor e é mais convincente na afirmação de presença física do retratado, Bordon apresenta uma afirmação ligeiramente mais contida e uma atmosfera elegíaca comum em seus retratos.

Este retrato constitui, no catálogo de Bordon, um dos primeiros em que o pintor emprega o nicho arquitetônico do tipo absidal. O elemento, conforme já foi apontado, tornar-se-á comum em toda a retratística posterior de Bordon, mas é especialmente frequente nos retratos datados entre 1530-1540.

Conforme foi examinado, a recorrência desse elemento em outros pintores é bem mais rara, e, em toda a retratística de Tiziano, observa-se apenas no *Retrato de Jovem de Garrowby Hall* [fig. 46]. Tiziano, conforme observou Camesasca, preferia deixar o modelo sob um fundo indeterminado, tendendo ao infinito (1988, p. 94).

Analisando todos esses retratos em conjunto, percebe-se que, assim como nas pinturas religiosas e nos temas seculares, os elementos arquitetônicos *all’antica* são extremamente marcantes nos retratos de Bordon e exibem ornamentos florais distintivos.

---

<sup>114</sup>1533, Viena, Liechtenstein Museum.

<sup>115</sup>1533, Florença, Galleria di Palazzo Pitti.

Além disso, nos retratos em que Bordon utiliza o nicho arquitetônico, observa-se, em geral, uma intenção laudatória e celebrativa mais acentuada.

Constituem exemplos desse período, o *Cavaleiro Briguento* [fig. 86], o *Retrato de Homem com Anel*<sup>116</sup> [fig. 88], o *Retrato de Mulher com Menino*<sup>117</sup> [fig. 6] e o *Retrato de Mulher em Vermelho Segurando um Leque*<sup>118</sup> [fig. 89], dentre outros [fig. 90].

Do nicho absidal, Bordon parte para configurações diversas. No *Retrato de Thomas Stahel* [fig. 91], de 1540<sup>119</sup>, o pintor optou pela pilastra ornamentada, em um tipo que remete ao *Erasmus de Rotterdam* de Hans Holbein<sup>120</sup>.

Nos retratos da década de 1540, Bordon continuou a compor o espaço mensurável com uso do ambiente *all'antica*, por vezes inserindo o modelo em um nicho quadrado ao lado de uma pilastra, como no *Retrato de Mulher em Vermelho*<sup>121</sup> [fig. 92], ou ao lado de uma coluna, como no *Retrato de Paola Visconti*<sup>122</sup> [fig. 93], ou, ainda, em um ambiente do tipo palaciano, como vemos no *Retrato de Jovem Mulher*<sup>123</sup> [fig. 95] e no *Jovem Mulher Fugger*<sup>124</sup> [fig. 94].

O *Retrato de Thomas Stahel* [fig. 91]<sup>125</sup>, além de ser um dos poucos retratos datados e assinados de Bordon, é também a obra mais importante para se pensar a viagem do pintor a Augusta. A influência nórdica é evidente, no caráter descritivo da obra, na estrutura compositiva, nos detalhes de acabamento e no tipo de caracterização psicológica (CANOVA, 1964).

Na carta que o modelo segura, está escrito o nome “Ieronimo Crofft” e de acordo com pesquisas realizadas por alguns pesquisadores, refere-se a Hieronimus Kraffter, um rico mercante que viveu na Augusta entre 1525 e 1568 (CANOVA, 1984, p. 68). Durante muito tempo, esse foi considerado o modelo do retrato, mas recentemente, John

---

<sup>116</sup>1532, Berkeley, Berkeley Castle.

<sup>117</sup>1535-40, São Petersburgo, Hermitage Museum.

<sup>118</sup>1530-35, Munique, Alte Pinakothek.

<sup>119</sup>1540, Paris, Museu do Louvre.

<sup>120</sup>c. 1523, Londres, National Gallery.

<sup>121</sup>c. 1550-55, Florença, Palazzo Pitti.

<sup>122</sup>c. 1550, Sintra, Palácio Nacional.

<sup>123</sup>c. 1545, Londres, National Gallery.

<sup>124</sup>c. 1545-50, Kreuzlingen, Kisters Collection.

<sup>125</sup>Inscrição à direita na pilastra: “[AE]TATIS SUAE \*ANN \*XXVII\*MDXXXX”. Ainda na pilastra, embaixo, figura um brasão com as iniciais “T. S.”. Assinado: “PARIDIS [BORDON]”. Na carta que figura na mão do modelo, consta a seguinte inscrição: “Sp. Domino Ieronimo Crofft [o Crafft]. Magior suo semper observans. Augusta”. Canova (1984, p. 68) e Andrew J. Martin (1999, p. 380).



Martin (1999, p. 380) rejeitou essa hipótese de identificação, sugerindo outra chave de leitura. O autor acredita que o nome “Ieronimo Crofft” revela apenas o destinatário da carta. Para Martin, as iniciais “T” e “S”, reproduzidas no brasão na pilastra, é que devem indicar a identidade do modelo<sup>126</sup>. Pesquisando o brasão, o autor chegou à família Stahel, também proveniente da Augusta, e ao nome de Tomas Stahel, um comerciante dessa região que atuou em Veneza no período (MARTIN, 1999, p. 380).

No entanto, mesmo diante de tais indícios e de uma evidente aproximação com a pintura nórdica, o retrato não constitui prova definitiva de que Bordon viajou para a Augusta. Martin (1999) lembra que Bordon não precisaria ter viajado à Augusta para realizar a obra, uma vez que o possível modelo mantinha contatos comerciais com Veneza, e que os influxos da pintura nórdica alcançavam Veneza, por meio de pintores como Christoph Amberger.

Depois de 1540, a produção de retratos de Bordon começou gradativamente a declinar, enquanto a produção de pinturas religiosas e de caráter erótico-mitológico se tornava cada vez mais frequente, conforme destacou Jackson (2005).

Nesse período, Bordon pintou retratos femininos que se aproximam da pintura bresciana de Moretto, especialmente na postura do modelo, nos tipos humanos e na nota de austeridade que pervade a obra. As figuras femininas são investidas de uma austera elegância, conforme mostra o *Retrato de Paola Visconti* [fig. 93] e o *Retrato de Mulher em Vermelho*, do Palazzo Pitti [fig. 92]. Especialmente este último exhibe a habilidade do pintor na representação da textura acetinada, e revela o amadurecimento das influências de fora da laguna, seja do mundo nórdico de Amberger ou Von Calcar, seja da pintura bresciana de Moretto.

Mas, nesse período de austeros retratos femininos, tornavam-se comuns, no catálogo do pintor, também os retratos femininos de caráter erótico. Ao lado das representações das vistas arquitetônicas, este gênero tornou-se característico do pintor. Estas pinturas se caracterizam pela superficialidade na abordagem psicológica e pela tipificação de traços fisionômicos, e correspondem, nesse sentido, às figuras femininas dos temas mitológicos que Bordon pintava contemporaneamente [fig. 78].

---

<sup>126</sup>Conforme informações na nota anterior.

Esses tipos femininos idealizados parecem ter contaminado alguns retratos femininos de Bordon: em alguns casos, parece difícil definir se são retratos que representam a fisionomia de mulheres específicas, ou se são essas belezas idealizadas. Estes limites se tornam pouco tangíveis, em obras como *Mulher Penteando seu Cabelo* [fig. 96]<sup>127</sup> e *Retrato de Jovem Mulher*<sup>128</sup> [fig. 95].

Depois de 1540, talvez sob a influência de Lotto, em alguns de seus retratos, o pintor passou a manejar elementos simbólicos de forma cada vez mais articulada. O *Retrato de Jacopo Caraglio* [fig. 103]<sup>129</sup> constitui um exemplo nesse sentido, conforme observou Jackson (2005).

Os retratos maduros de Bordon apresentam, em sua totalidade, um caráter mais eclético, que demonstra a habilidade do pintor em atender às exigências de cada cliente. Em alguns deles, Bordon optou pelo formato horizontal, como no triplo retrato conhecido como *Retrato de Família* [fig. 97]<sup>130</sup>. Este sugere a atenção a Lotto, no *Retrato de Família* de Londres [fig. 98]<sup>131</sup>, tanto no esquema compositivo quanto nos movimentos sutilmente mais artificiosos.

Outros exemplos em que o pintor optou por um formato horizontal é o *Jogadores de Xadrez* [fig. 99]<sup>132</sup>, de cerca de 1550, que além da composição peculiar, apresenta uma temática singular e aponta imediatamente para uma leitura iconográfica<sup>133</sup>.

Essa obra revela também que Bordon caminhou na mesma direção que Tiziano, na tendência à maior decomposição da forma e dos volumes. Isso é visível também no *Retrato de Jovem com Palma e Coroa de Louro* [fig. 100]<sup>134</sup>, que estabelece um diálogo com o chamado *Diego Hurtado Mendoza* [fig. 101], que Tiziano pintou alguns anos antes.

No que tange ao influxo maneirista, o *Cavaleiro com a Manga Vermelha* [fig. 102]<sup>135</sup> e também o *Jovem Cavaleiro* da Uffizi<sup>136</sup> [fig. 104] constituem, nas poses mais

---

<sup>127</sup>c. 1540-45, Viena, Kunsthistorisches Museum.

<sup>128</sup>c. 1550, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.

<sup>129</sup>c. 1552, Cracóvia, Wavel Royal Castle.

<sup>130</sup>c. 1550-55, Derbyshire, Chatsworth House.

<sup>131</sup>1538-1547, chamado Retrato de Giovanni della Volta com Esposa e Filhos, Londres, National Gallery.

<sup>132</sup>1550-5, Berlim, Staatliche Museum.

<sup>133</sup>Para uma leitura iconográfica da obra ver GENTILI (1987).

<sup>134</sup>1560-1562, Londres, Hampton Court, Royal Collection.

<sup>135</sup>c. 1545 Gênova, Palazzo Rosso.

<sup>136</sup>c. 1560, Florença, Galleria degli Uffizi.

retorcidas dos modelos, uma das raras manifestações mais abertamente maneiristas do pintor no campo do retrato, conforme observou Jackson (2005).

Como é possível perceber, assim como nas outras pinturas, Bordon demonstrou estar atento a influxos diversos, mas mantendo, no entanto, ao longo de toda a vida, a atenção à pintura veneziana e do cadorino.

A este ponto da análise, as características bordonianas do retrato do MASP já puderam ser vislumbradas. No entanto, resta estabelecer algumas relações pontuais.

## 2.5 Paris Bordon e o Retrato do MASP

Diante de toda a prévia análise é possível apontar a aproximação entre o retrato do MASP e a pintura de Bordon em inúmeros pontos e aspectos.

Um dos primeiros e mais marcantes elementos que conduzem a obra ao catálogo de Bordon é o nicho arquitetônico do tipo absidal. Nichos arquitetônicos, em geral, conforme já foi analisado, se observa em toda a retratística de Bordon, mas o nicho absidal é especialmente comum nos retratos produzidos entre 1530 e 1540, e os que mais dialogam com a tela, nesse sentido, são os já mencionados *Retrato de Cavaleiro Briguento*, [fig. 86], o *Retrato de Mulher em Vermelho Segurando um Leque* [fig. 89], o *Retrato de Homem com Anel* [fig. 88], o *Retrato de Mulher com Menino* [fig. 6] e o *Retrato de Mulher segurando o espelho* [fig. 89]. Estes últimos dialogam também nos ornamentos florais da pilastra.

Um segundo ponto de aproximação da obra com Bordon é no acabamento. Se, no confronto com alguns desses retratos, o nicho da pintura do MASP pode exibir um acabamento menos minucioso, é porque o pintor variou bastante a forma de acabamento deste elemento. Contudo, no aspecto geral, a obra se encaixa perfeitamente entre essas obras de Bordon. Como foi analisado, era típico do pintor combinar áreas minuciosamente executadas, com áreas em que as pinceladas são mais soltas. No caso do nicho do MASP, as pinceladas nos detalhes florais se assemelham às pinceladas mais soltas do mesmo motivo no *Cristo como a Luz do Mundo*<sup>137</sup> [fig. 105, 107 e 108], por exemplo.

Além do fundo arquitetônico, as pinceladas mais soltas das luvas [fig. 109] do retrato do MASP também são típicas do pintor, conforme destacou Fossaluzza (1987). Um efeito semelhante é possível observar na luva da figura feminina do *Amantes* [fig. 58] e no *Retrato de Jovem Homem segurando uma Luva* [fig. 83].

O acabamento minucioso da barba, por sua vez, conduz à mão de Bordon em retratos como o *Homem com Livro* [fig. 5] e no *Thomas Stahel* [fig. 91]. A este último se assemelha também no acabamento dos pelos do casaco, na textura do tecido, no motivo da mesa ao lado do modelo e na tonalidade do verde empregado na mesa.

---

<sup>137</sup>c. 1550. Londres, National Gallery.

No que tange aos aspectos estilísticos o caráter tizianesco da obra é coerente com a forma como Bordon absorveu os ensinamentos de Tiziano, conforme foi verificado na análise da sua pintura.

O terceiro ponto de aproximação, com Paris Bordon ocorre na nota *giorgionesca* da obra, apontada por Bologna (1957) e por Camesasca<sup>138</sup>. Como foi analisado, a aproximação de Paris Bordon a Giorgione se deu especialmente no âmbito do retrato, com uma abordagem mais sentimental e intimista e com gestos mais lentos. As delicadas gradações tonais contribuem para transmitir a imagem de uma atmosfera densa e psicológica, que evoca uma nota do *giorgionismo* típico de Bordon.

No entanto, para Fossaluzza, a nota emotiva e a caracterização psicológica não se manifestam no retrato do MASP como em outros retratos do pintor, como, por exemplo, no *Thomas Stahel* [fig. 91] e no *Retrato de Homem Doente*<sup>139</sup> [fig. 110]. Dentro do catálogo de Bordon, Fossaluzza considera o retrato do MASP exemplar de uma linha mais “celebrativa”:

Representando uma linha de função um tanto diversa do gênero retratístico, não já aquele mais íntimo, pessoal, testemunhado por exemplos que foram aqui considerados em relação com o *Retrato de Homem Doente*, mas em certa medida mais celebrativo e público, proponho aqui, pela primeira vez<sup>140</sup>, a atribuição a Bordon do *Retrato de Homem*, já identificado como um Contarini, do Museu de Arte de São Paulo (FOSSALUZZA, 1987, p.193, tradução nossa)<sup>141</sup>.

De fato, o caráter mais celebrativo do retrato do MASP se manifesta, sobretudo, no aspecto descritivo da obra: no nicho que evoca a estatuária clássica, na pose mais rígida, no brilho dourado do relógio e do anel e no refinado casaco de pele. Todos esses elementos contribuem para compor a imagem solene do homem em sua esfera social. No confronto com a simplicidade compositiva do *Homem Doente* [fig. 110], no qual o pintor se

---

<sup>138</sup> Rever p. 51.

<sup>139</sup> c. 1540, localização desconhecida. Atribuído por Fossaluzza (1987) e Jackson (2005).

<sup>140</sup> Na realidade, conforme foi exposto no primeiro capítulo, Fossaluzza (1987) não foi o primeiro a atribuir a obra do MASP a Bordon. O primeiro foi Pietro Bardi que em cerca de 1959 mudou a atribuição para Bordon nas etiquetas da obra no Museu. A primeira publicação em que a obra aparece com a atribuição a Bordon é um catálogo das obras do MASP de 1978, conforme p. 15 desta dissertação.

<sup>141</sup> “A rappresentare una linea quase di diversa funzionalità del genere ritrattistico, non già quello più intimo, personale, documentato dagli esempi qui considerati in rapporto con il ‘Ritratto d’uomo’ già Glaenger, ma in certa misura più celebrativo e pubblico, propongo di assegnare per la prima volta al Bordon il ‘Ritratto d’uomo’ già ritenuto un Contarini, del Museo di San Paolo del Brasile”

concentrou exclusivamente na expressão da face, renunciando a qualquer descrição do ambiente, fica evidente a diferença na forma de abordagem (1987).

No entanto, a atmosfera envolvente e o olhar franco e direto voltado para o observador conferem uma atmosfera intimista, que o distancia do caráter abertamente áulico de um retrato de corte, por exemplo, e dos jovens aristocratas de Tiziano. Observa-se, no retrato do MASP, um tipo de retrato que revela a condição social do retratado, mas que é ao mesmo tempo uma ostentação contida e intimista deste. Efeito semelhante se observa também no *Thomas Stahel* [fig. 91] e no *Jovem de Toronto* [fig. 60].

Fossaluzza, após inseri-lo em uma linha mais celebrativa e pública do catálogo do pintor, considera-o "de qualquer forma um desenvolvimento mais lento da imagem, a nobre manifestação de um personagem sem o ímpeto de acentuação individualista [...]" (Fossaluzza, 1987, p. 194).

Dessa forma, o que se conclui é que o que se vê no retrato do MASP é uma abordagem laudatória, muito coerente com a linguagem e o temperamento artístico de Bordon. Como foi possível perceber com a análise dos retratos do pintor, raras vezes se vê a imagem imperativa e afirmativa de um homem. Nessa forma de abordagem portanto, a obra do MASP estabelece um quarto ponto de correspondência com o estilo de Bordon.

Um quinto ponto de aproximação com a pintura de Bordon é no posicionamento mais rígido da figura e na dinâmica gestual mais artificial, que são típicas do pintor. Embora Bordon tenha pintado poses diversas e até complexas, mesmo as mais dinâmicas conservam algo de essencialmente rígido e nunca expressam a desenvoltura dos modelos de Tiziano, conforme foi analisado.

O sexto e último ponto a ser destacado sobre a proximidade da tela do MASP com Bordon é o tipo fisionômico do retratado do MASP, que exhibe um eco dos tipos masculinos de Bordon. Fossaluzza, na reflexão sobre a datação da obra do MASP, aproxima-a da *Entrega do Anel* [fig. 72], pela proximidade estilística das efígies dos dignitários representados no primeiro plano com a efígie do MASP. Em dois modelos, em especial, não se pode deixar de notar as semelhanças nos tipos humanos [fig. 111].

Outra pintura em que se observa um tipo masculino semelhante, na fisionomia, no corte de cabelo e no tipo do casaco, é a figura do doador no *Doador Adorando o Crucifixo Revelado por um Anjo*, de c. 1540 [fig. 112].

Para completar a análise da obra frente ao catálogo de Bordon, resta realizar uma breve reflexão sobre a questão da datação.

Todas as evidências apontam para uma datação da obra entre 1530 e 1540. Isto porque, conforme foi analisado, o retrato estabelece um forte diálogo com os retratos com nicho datados de 1530-40, como o já mencionado *Cavaleiro Briguento*, de 1533, [fig. 86], o *Retrato de Homem com Anel*, de c. 1532 [fig. 88], o *Retrato de Mulher com Menino*, 1535-40 [fig. 6] e o *Mulher em Vermelho Segurando um Leque*, 1530-35 [fig. 89].

Com base na aproximação com o *Retrato de Mulher com Menino* [fig. 6], Camesasca (1988) havia proposto uma datação, para o retrato do MASP, entre 1530-35<sup>142</sup>. Fossaluzza (1987) propôs uma datação em torno de 1533-1540, inserindo o retrato em um arco temporal que vai do *Cavaleiro Briguento*, de 1533 [fig. 86] ao *Thomas Stahel* [fig. 91], que é seguramente datado de 1540. O autor tende, contudo, a situar a obra na segunda metade dessa década, observando que o nicho da obra do MASP exhibe a maior desenvoltura do pintor na representação desse elemento, aproximando-o, por isso, do *Retrato de Mulher com Menino*, que é normalmente datado de 1535-40 [fig. 6].

Jackson aproxima o retrato do MASP especialmente do retrato de *Cavaleiro Briguento* [fig. 86], preferindo datar a obra, assim como Camesasca, nos primeiros anos da década de 1530. Na comparação com este retrato, a autora observa que, no retrato do MASP, “a luz é mais uniformemente distribuída” (2005, p. 187)<sup>143</sup>.

Talvez, tendo em vista o caráter mais maneirista do nicho do MASP, se devesse colocar a obra, conforme a datação proposta por Fossaluzza, no início da segunda metade dessa década, até para não datar a obra de muito anterior ao *Retrato de Eleonora Gonzaga* [fig. 49], datado de 1536-7, que é o primeiro retrato de Tiziano com relógio.

De qualquer modo, tanto Jackson (2005), quanto Canova (1984) destacaram que, na década de trinta, Bordon adicionava, além desse característico nicho arquitetônico, um detalhe iconográfico que pode ter alguma importância na revelação da identidade do modelo. Embora Canova não tenha incluído a obra do MASP no catálogo de Bordon, a descrição da autora para esse grupo de retratos poderia descrever a obra do MASP:

---

<sup>142</sup>Este retrato é, inclusive, o que mais se aproxima do retrato do MASP nas dimensões; mede 97 x 77 cm, enquanto o Retrato do MASP mede 94 x 70 cm. Camesasca (1988) conjecturou a possibilidade de tratar-se de um *pendant* do retrato do MASP.

<sup>143</sup>“...the light is more evenly distributed, but, once again, and unusually for Bordon, a shadow is projected onto the wall.”

Nesses, bem se colhe o inconfundível corte da retratística de Paris, nem um pouco áulica, embora sabiamente buscada, que tem como intenção apresentar o personagem em chave sutilmente intimista e ao mesmo tempo extrair deste toda a distinção de sua classe social: de um lado, a atenção ao descrever e evidenciar toda a elegância das vestes, e, de outro, caracterizar a figura por meio de atributos que diretamente significam a dimensão mais íntima de sua personalidade: a espada do soberbo Cavaleiro Briguento, o anel e a carta de amor para o refinado *gentiluomo* di Berkeley Castle<sup>144</sup> [...] (CANOVA, 1984, p. 35, trad. nossa)

O fato de a maioria dos retratos de Bordon não serem datados, e de existir, por isso, um problema cronológico na organização de seu catálogo, fez com que alguns especialistas recorressem ao estilo das vestes, para estabelecer uma datação mais precisa. Nos anais do convênio de 1987, Davanzo Poli, especialista em história do vestuário, apresentou uma análise sobre a datação de alguns dos retratos de Bordon, com base nas vestes. Consultada sobre a obra do MASP, Davanzo Poli (2012) considera difícil conseguir precisar mais a datação da obra, com base nas vestimentas, do que os limites temporais que vão de 1525 a 1545. Para a autora, o corte de cabelo curto e barba longa situam a obra entre 1525-1550, já o estilo do casaco, por exemplo, indica uma data anterior a 1550<sup>145</sup>.

Uma datação mais precisa, com base na datação do relógio, também ajudaria pouco. Camesasca (1988) realizou uma breve investigação sobre a origem e datação do exemplar reproduzido no retrato do MASP e relata ter encontrado um relógio idêntico exposto no British Museum de Londres, fabricado em Nuremberg e datado de cerca de 1540. Um especialista questionado por Camesasca (1988), indicou que um exemplar como o da obra do MASP poderia ter sido produzido em 1530, ou até mesmo antes<sup>146</sup>.

Ao longo da presente pesquisa, foi encontrado um relógio do tipo *tamburino*, no Museu Nacional da Alemanha, datado de 1510 [fig. 113]. Este exhibe, no entanto, uma aparência menos requintada do que a que se observa no retrato do MASP.

Morpurgo (1966) menciona um relógio do mesmo tipo *tamburino*, muito parecido com o do retrato do MASP, datado pelo autor da segunda metade do século XVI

---

<sup>144</sup> A autora refere-se ao Retrato de Homem com Anel [fig. 88].

<sup>145</sup> POLI, Doretta Davanzo, em resposta a e-mail em julho de 2012. Segundo a estudiosa, o filete branco da camisa por baixo do casaco, ainda discreto frente ao desenvolvimento posterior desses detalhes, indica uma data anterior a 1550. A blusa roxa por baixo do casaco e o corte do próprio casaco, que lembra as togas, com as mangas e pulsos não muito largos, indicam um arco temporal entre 1525 e 1550.

<sup>146</sup> Gianguido Sambonet é o nome do especialista consultado por Camesasca (1988).



[fig. 114]. Ao longo da pesquisa, foi encontrado outro, muito semelhante ao do retrato do MASP, inclusive na medida do diâmetro do quadrante, no Metropolitan Museum de Nova York [fig. 115], datado de 1550, ou antes, pelo museu.

Como é possível perceber, as datações variam bastante e, para utilizar o artefato como critério para uma datação mais precisa, seria preciso aprofundar o estudo do tema, o que não era o escopo desta pesquisa. Além disso, seria mais útil para estabelecer um *terminus post quem*, de realização da obra, pois nada impediria que o modelo tivesse sido retratado com um relógio que já possuísse há tempos. Nesse sentido, o confronto da obra com o catálogo de Bordon acaba sendo, por enquanto, a melhor maneira de estabelecer uma datação mais precisa para a obra.

De qualquer forma, a importância do relógio nesse retrato se dá, sobretudo, no âmbito simbólico, como se verá nas próximas páginas.

### **3 ANÁLISE DOS ASPECTOS SIMBÓLICOS E ICONOGRÁFICOS DA OBRA**

Para tornar mais claro o potencial simbólico do relógio mecânico em uma pintura do Renascimento, é preciso analisar as imagens que exibem o objeto, especialmente no período anterior e contemporâneo ao retrato do MASP.

Somente a análise das imagens, no entanto, não dá conta de trazer à luz a rede complexa de significados que tal objeto poderia comportar no retrato. É necessário, também, analisar a simbologia do relógio, em alguns exemplos do campo literário, especialmente, a forma como o objeto adentrou o imaginário de escritores expoentes do período. Isso, porque a iconografia do relógio mecânico nasce associada às ideias que tal objeto suscitou no campo literário.

Antes de partir para a análise das imagens, faz-se necessário também comentar brevemente as implicações da invenção do relógio mecânico na sociedade medieval e renascentista.

A análise que se segue pretende dar conta de mostrar a ampla rede de significados a que o objeto podia aludir e como isso se manifestou nas imagens, demonstrando que é pouco provável que o objeto tenha sido inserido nessa pintura apenas com propósitos estéticos e de decoro.

### 3.1 O Relógio Mecânico

A invenção do relógio mecânico, ocorrida no final do século XIII, com o sistema de escapamento a haste e folha, acabaria por operar uma revolução na medição do tempo, pois introduzia, uma contagem contínua e regular do mesmo, que emanciparia, totalmente o homem da observação dos eventos ligados à natureza para medir o tempo (FRUGONI, 2007)<sup>147</sup>.

Para David Landes (2010), foi uma das grandes invenções da história humana, que, embora não possa ser comparada ao fogo e à roda, pode ao menos ser comparada à invenção da imprensa, pelas consequências revolucionárias sobre valores culturais, inovações tecnológicas, organizações sociais e políticas e no desenvolvimento da personalidade humana. Lewis Mumford (1934) salientou que o relógio não era apenas um jeito de contar as horas de forma contínua e homogênea, mas também de sincronizar as ações humanas.

As evidências históricas indicam que, até o século XIV, somente a igreja manifestou um interesse significativo na medição e na divisão do tempo, devido às necessidades vividas nos mosteiros, que exigiam disciplina de seus membros em todas as atividades (WHITROW, 1993). Mumford (1934) destacou que foi, inclusive, a rigorosa disciplina de organização das atividades diárias, nos mosteiros da igreja cristã, particularmente da igreja romana, que impulsionou e motivou a construção de medidores do tempo e levou, conseqüentemente, à invenção do relógio mecânico.

Os primeiros relógios mecânicos públicos foram instalados nas torres das igrejas, mas muitos eram comparáveis aos sinos, pois não tinham mostradores ou ponteiros, e limitavam-se apenas a bater as horas, lembrando a comunidade dos compromissos religiosos (WHITROW, 1993).

Em meados do século XIV, assim como os mosteiros e a vida religiosa, também a vida civil passou a sentir a necessidade de medir o tempo, especialmente com o crescimento das atividades comerciais e industriais (LANDES, 2010). Os grandes relógios passaram a ser construídos também nas torres dos palácios municipais, surgindo assim o

---

<sup>147</sup>O inventor do relógio permaneceu desconhecido. Antigas tradições históricas indicam que tenha sido inventado por um monge ou frei da Igreja Católica, dentro de algum mosteiro.

tempo laico. Diferentemente do universo religioso, onde os relógios marcavam as horas de maneira desigual, priorizando as horas canônicas, no universo secular, os novos relógios marcavam um tempo subdivido em horas uniformes, que, conforme observou Landes (2010), anunciava uma nova ordem econômica e cultural.

Ao mesmo tempo em que funcionavam como instrumento de medição do tempo, incorporavam relógios astronômicos, dispositivos mecânicos extras ou autômatos, e assim, acabaram muitas vezes tornando-se mais um objeto de espetáculo e ornamento, um motivo de prestígio e orgulho para a cidade (LANDES, 2010).

O relógio, para Landes (2010, p. 83), “era como uma sacra representação que imitava a divina criação, uma redução em miniatura do céu e da terra”, um objeto que adquiria um valor simbólico para a comunidade, e que funcionava quase como um correspondente secular do que era a relíquia religiosa.

Seria natural, dessa forma, que o entusiasmo pelo novo objeto fosse registrado por grandes poetas e escritores do período. A mais famosa alusão a um relógio, nesse período, talvez seja a de Dante Alighieri, que, no canto X do *Paraíso*, parece fazer referência ao funcionamento do objeto e a sua função nas práticas litúrgicas:

Então, como relógio, que nos chame,  
na hora em que a esposa de Deus se levanta  
a matinar o esposo pra que a ame,

e em que uma peça a outra puxa ou adianta  
e tilintando com tão doce nota  
que espírito gentil de amor encanta;

assim eu vi a coroa devota  
mover-se e trocar vozes em concento  
com a doçura em qualquer parte ignota,

se não lá onde eterno é o aprazimento (X, v. 139-148) <sup>148</sup>

Por ser um artefato de custo elevado o relógio era construído, na maioria das vezes, nas torres municipais, com os recursos de príncipes e governantes. Assim o relógio

---

<sup>148</sup>Indi, come orologio che ne chiami/nel'ora che la sposa di Dio surge/a mattinar lo sposo perché l'ami/ - che lúna parte e l'altra tira e urge,/tin tin sonando com si dolce nota,/ che 'l bem disposto spirto d'amor turge;/ - cosi vid'io la gloriosa rota muoversi e tender você a você in tempral/ ed in dolcezza ch'esser non pó nota/ - se non cola dove gioir s'insemprea. As citações da Divina Comédia seguem a tradução de Ítalo Eugenio Mauro. (ALIGHIERI, 1998, p. 76)

se tornou um símbolo do poder local e de dominação, além de objeto de divertimento para os governantes (LE GOFF, 1977).

O desenvolvimento e difusão do relógio mecânico ocorreria nos séculos seguintes, em paralelo ao fortalecimento da ideia de Estado e de nação. “Assim como somente a moeda real podia circular pelo reino, na capital devia transcorrer o tempo real”, um tempo dominante, unificado, contínuo e regular (LE GOFF, 2006, p. 132).

Le Goff (1977) recorda que já em 1370, é significativo que Carlos V<sup>149</sup> tenha ordenado que todos os relógios de todas as torres de Paris fossem regulados em função do relógio do Palácio Real<sup>150</sup>.

No início do século XV, um passo importante no desenvolvimento do objeto, foi dado com a invenção do sistema de força motriz com molas<sup>151</sup>, o que facilitou a miniaturização do relógio e a maior difusão do relógio doméstico. Isto teve uma ampla significação social (LE GOFF, 2006). Conforme observou Le Goff (2006, p. 133), “o tempo individual seria logo cognoscível graças ao relógio individual”. Impõe-se, assim, cada vez mais, a noção moderna de tempo; a noção de tempo de trabalho e de divertimento, de um tempo medido e objetivo, e de um tempo pessoal e subjetivo (LE GOFF, 2006).

Os relógios tornar-se-iam então cada vez menores e mais requintados. Com o avançar do século XVI, surgiram os primeiros relógios de mesa, que eram, segundo Morpurgo (1964), a princípio, octogonais, hexagonais ou quadrados. Posteriormente, surgiu o relógio em forma de *tamburina*, com o quadrante voltado para cima, que corresponde ao visível no retrato do MASP<sup>152</sup> (MORPURGO, 1964, p.14).

No entanto, levaria séculos para que tal objeto se difundisse de forma mais ampla, atingindo todos os estratos da sociedade. O sistema a mola possibilitou que os relógios privados se tornassem menos raros e mais comuns entre ricos burgueses, e não mais um objeto restrito a príncipes e cortesãos, no entanto, continuavam a ser máquinas caras e artigo de luxo, que só podiam ser pertences das pessoas mais abastadas. Por isso,

---

<sup>149</sup>Carlos V de França (1338 - 1380).

<sup>150</sup>Do Palácio Île de la Cité, Paris.

<sup>151</sup>Segundo Cipolla (1992, p. 31), alguns testemunhos dispersos indicam que o relógio a mola fora inventado nas primeiras décadas do século XV.

<sup>152</sup>Os primeiros relógios em forma de tambor, com mostrador voltado para cima, não contavam com proteções para os mostradores e, embora fossem destinados às mesas, podiam ser facilmente transportados em bolsas de pele, de acordo com Morpurgo (1964).

durante um bom tempo, foram vistos muito mais como objetos de ostentação e símbolo de riqueza do que como uma necessidade. (WHITROW, 1993).

De qualquer modo, as pessoas que possuíam um relógio doméstico não dependiam dos relógios públicos, e podiam disciplinar sua vida e seu trabalho individualmente, ainda que coordenando-os ao de toda a comunidade. A privatização ou personalização do tempo cotidiano se revelou um dos maiores estímulos para o surgimento do individualismo, conforme destacou Landes (2010).

Possuir um marcador pessoal de tempo tornou-se, de certa forma, um signo de independência. Era um artigo de luxo, não apenas pelo caráter de raridade e pelo custo elevado, mas também porque conferia a seu usuário maior independência na contagem do tempo e, conseqüentemente, maior poder sobre o próprio tempo. Sua posse estava ligada também aos indivíduos que ocupavam cargos públicos e administrativos importantes.

Depois do ambiente monástico, foram as cortes principescas, com seus cerimoniais e com a formação erudita dos jovens príncipes, que estabeleceram a noção de pontualidade e o hábito de disciplinar a própria vida quotidiana (MAYR, 1988). Isso contribuiu para que o objeto se consolidasse como um atributo da nobreza e símbolo da aristocracia (MAYR, 1988, p. 47).

Durante o período tardo-medieval, a noção da importância de se fazer bom uso do tempo, que já era fortemente presente nas doutrinas e na moral cristã, penetrava o âmbito secular. Os pregadores e os tratados de disciplinas religiosas abordavam com frequência o tema, e essa noção acabou sendo, em certa medida, absorvida e incorporada, especialmente pelos humanistas do Renascimento (LE GOFF, 1977). Portanto, quando o relógio individual entra em cena e começa a se difundir, sua utilidade reforça uma já prévia noção de um “tempo novo”, laico e individual, que se desenvolvia, sobretudo, na figura do humanista, conforme salientou Le Goff (1977, p. 38) que acrescenta que o humanista “tinha como principal virtude a noção e o bom uso do tempo”.

À medida que o objeto passava a fazer parte da vida da comunidade, seja religiosa ou cidadina, privada ou pública, seu mecanismo de funcionamento e sua utilidade começaram a inspirar escritores para expressar as mais variadas ideias. Passou a ser comum, em âmbito literário, nos escritos sobre diversos temas e para sustentar os mais variados argumentos, o hábito de se referir ao relógio, na forma de alusões ou de pequenas

metáforas, que comparavam aspectos da vida e da realidade ao funcionamento do relógio, conforme destacaram alguns autores que se dedicaram a esse tema<sup>153</sup>.

Otto Mayr (1988) dedicou uma extensa análise à origem e evolução do que ele chamou de “metáfora do relógio”, e deste autor foram extraídas a maior parte das metáforas que serão aqui expostas. O autor mostrou a tendência observada na cultura ocidental, logo após o advento do relógio, de utilizar o mecanismo do objeto para ilustrar especialmente valores éticos e morais. Segundo Mayr,

[...] a admiração pelo relógio tinha raízes em parte no fascínio estético que exercitava a regularidade do seu movimento, em parte na autoridade que tal regularidade lhe atribuía sobre aquilo que estava em volta, e no papel de guia que, como instrumento de medição do tempo, possuía nos afazeres humanos. O relógio se tornou o símbolo de cada autoridade que trazia ordem à vida humana (MAYR, 1988, p. 78, trad. nossa)<sup>154</sup>.

Nos séculos XIV, XV e XVI, a metáfora ainda não era frequente e constituía, segundo Mayr, apenas um instrumento acessório do discurso, empregado para expressar ideias e conceitos subjetivos ou abstratos. Somente no século XVII, tornar-se-ia popular, adentrando de forma significativa o campo da filosofia natural e do pensamento político (MAYR, 1988, p. 61).

Um dos exemplos mais expressivos da metáfora do relógio na literatura tardo-medieval é a obra do frei dominicano Heinrich Suso<sup>155</sup>, intitulada *Horologium Sapientiae* (c. 1334). Este tratado religioso, conforme narra o próprio autor, destinava-se a “despertar” a virtude e a fé nas pessoas mais incrédulas. O título da obra alude a um relógio celestial, que Suso relata ter visto “em uma visão”, e cujo “som doce e celestial” exaltava o “coração de todos”<sup>156</sup>. O livro narra o diálogo entre a *Sapientia*, que representa a virtude personificada da sabedoria, ou sabedoria divina, e um discípulo<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> Os estudos que contribuíram para essa pesquisa, nesse sentido foram os de WHITROW (1993), BRADBURY e COLLETTE (2009), e principalmente o de Otto Mayr (1988).

<sup>154</sup> “L’ammirazione per l’orologio era radicata in parte nel fascino estético che esercitava la regolarità del suo movimento, in parte nell’ autorità che tale regolarità gli assegnava su ciò che gli stava intorno, e nel ruolo di guida che, come strumento per la misurazione del tempo, giocava begli affari umani. L’orologio divenne così un simbolo di ogni autorità che portava ordine nella vita umana”.

<sup>155</sup> Frei dominicano e teólogo, nasceu em Constança, c. 1295, e faleceu em Ulm, em 1366.

<sup>156</sup> “Quindi questo opúsculo cerca di presentare la misericórdia del Salvatore come in una visione, ricorrendo alla metáfora di uno splendido orologio, ornato di fini rotelle, e di una melodiosa campana, il cui suono dolce e celestiale esalta i cuori di tutti con la sua complessa bellezza”. Tradução de Mayr do texto de Suso em Latim: “Unde et presens opusculum in visione quadam sub cuiusdam horologii pulcherrimi, rosis [ sic –

Jean Froissart (c. 1337 - c. 1405) também recorreu à metáfora do relógio, em seu *L' Orloge Amoreous* (1368) para ilustrar o sentimento do amor e até o “coração” do amante, e principalmente para ilustrar a necessidade da temperança e da moderação nas relações e ações humanas (BRADBURY; COLLETTE, 2009, p. 359). Froissart compara o sistema do escapamento que regula o ritmo de funcionamento do relógio à virtude da moderação (MAYR, 1988, p. 68).

Christine de Pisan (c. 1364-1430), no *Epistre d'Othéa* (c. 1400), compara o funcionamento do corpo humano ao relógio mecânico, recordando a importância de que ambos fossem regulados:

E uma vez que o nosso corpo humano é composto de muitas outras partes e deve ser regulado pela razão, este pode ser comparado a um relógio, com várias rodas e medidas. E assim como o relógio não tem qualquer valor, se não for regulado, assim o nosso corpo humano não funciona, se não for ordenado pela temperança. (PISAN, Christine apud MAYR, 1988, p. 70, trad. nossa)<sup>158</sup>.

Nesta passagem de Pisan, a comparação com o relógio não se dá apenas no que tange à temperança, entendida como a virtude que controla os apetites sensuais, mas ocorre em um sentido mais amplo, de associação do relógio com conceitos como medida e moderação, sabedoria e uso da razão (MAYR, 1988).

Enquanto o relógio contribuía para ilustrar conceitos e valores éticos e morais, na literatura secular, especialmente no âmbito do ideal de cavalaria, o funcionamento do relógio também inspirava associações no campo científico e filosófico (MAYR, 1988).

Um exemplo notável é o de Nicole Oresme (c.1323-1382). Contemporâneo de Froissart, Oresme era um notório filósofo de seu país, além de conselheiro e amigo do

---

errore per *rotis*] séciosissimis decorati, et cymbalorum bene sonantium et suavem ac celestem sonum reddentium, conctorumque corda sursum moventium varietate peronati figura, dignata est ostendere clamencia slavatoris”. (SUSO, H. *Horologium sapientiae*, a cura di J. Strange, Cologne, 1861, p. 9-10, apud MAYR, 1988, p. 94, nota 11).

<sup>157</sup>A referência ao relógio no título não era exclusividade da obra de Suso. Um monge conhecido como Bertoldo di Friburgo publicou, no mesmo período, o título *Horologium devotionis circa vitam Christi*, (MAYR, 1988).

<sup>158</sup>“E poichè il nostro corpo umano è composto di molte altre parti e dovrebbe essere regolato dalla ragione, lo si può rappresentare come un orologio in cui vi sono diverse route e misure. E proprio come l’orologio non há alcun valore se non viene regolato, cosí il nostro corpo humano non funziona se la Temperanza non lo ordina.”



então rei Carlos V<sup>159</sup>, o qual, por sua vez, era um grande entusiasta do relógio mecânico<sup>160</sup>. Oresme estava inserido na vida intelectual de Paris e conforme recorda Mayr (1988) deve ter maturado suas obras na mesma comunidade intelectual que Froissart e Pisan estavam inseridos.

Em seu *Livre du Ciel et du Monde* (1377), Oresme compara a ação do relojoeiro, ao criar o relógio, com a de Deus ao criar o mundo<sup>161</sup>:

A ação das forças contra as resistências é tão moderada, temperada e harmonizada, que os movimentos se sucedem sem nenhuma violência, portanto, com exceção da violência, a situação é muito similar àquela de um homem que constrói um relógio e deixa depois que funcione e continue a se movimentar sozinho. Analogamente, Deus fez de um modo que os céus se mantivessem em contínuo movimento e em acordo com as proporções entre força motriz e resistência, e em acordo com a ordem estabelecida. (ORESME, N. apud MAYR, 1988, p. 74, trad. nossa)<sup>162</sup>.

Além da comparação de Deus com um relojoeiro, e da ideia de que o próprio universo é uma máquina semelhante ao relógio, conceitos como moderação, harmonia, ordem e regularidade são relacionados ao objeto. Oresme esboçou, nesse trecho, ideias que mais tarde evoluiriam para as noções de “universo-relógio” e “Estado-relógio”.

De acordo com Bradbury e Collette (2009), que também estudaram o tema da metáfora do relógio, Philippe de Mezieres (c. 1307-1405), no seu *Le Songe du Viel Pelerin* (c. 1380), compara mais amplamente o relógio à noção de governo e a conceitos como justiça, moderação e sabedoria. Esse tratado moral teria sido escrito para Carlos VI (1380-1422), para orientá-lo no governo e incitá-lo às cruzadas (VANDER ELST, 2009).

Como é possível constatar em todos esses exemplos tardo-medievais, o relógio estava ligado a conceitos como harmonia, ordem, regularidade e governo, bem como a virtudes morais como temperança, moderação, sabedoria.

O século XVI continuou a produzir exemplos de metáforas do relógio. A obra mais significativa, nesse sentido, e também a mais importante para se pensar o significado

---

<sup>159</sup> Conforme recorda Mayr (1988, p. 73). Carlos V de Valois (1338 - 1380).

<sup>160</sup> Landes (2010, p. 85) observa que foram listados vários exemplares do artefato no inventário de Carlos V.

<sup>161</sup> Tal passagem de Oresme foi conhecida através da obra de Mayr (1988, p. 73-74).

<sup>162</sup> “L’azione delle forze contro le resistenze è così moderata, temperata ed armonizzata, che i movimenti ne risultano senza violenza alcuna; quindi, eccettuata la violenza, la situazione è molto simile a quella di un uomo che costruisce un orologio e lascia poi che questo funzioni e prosegua da solo il suo movimento. Analogamente, Dio fece in modo che i cieli fossero in continuo movimento secondo le proporzioni tra forze motrici e resistenze, e secondo l’ordine stabilito [di regolarità]” (ORESME, N. apud MAYR, 1988).

do relógio no retrato do MASP, é o *Relox de Príncipes* (Valladolid, 1529), escrito por Antonio de Guevara (c.1480-1545).

A obra é praticamente um tratado de moral e bons costumes, enaltecendo personagens ilustres contemporâneos, como o rei Carlos V<sup>163</sup>, e grandes nomes do pensamento e da literatura greco-romana.

No próêmio, o autor dedica o livro a Carlos V, mas também a qualquer homem “virtuoso”, lembrando a todos a importância de viver com a razão, com as regras da lei e da natureza, e preservando a harmonia da comunidade em prol do bem comum (GUEVARA, 1584). Guevara enaltece a virtude da sabedoria, especialmente em príncipes e governantes, e a importância, para todos os “homens virtuosos”, de cultivar a vida intelectual (GUEVARA, 1584, p. 5). Para o autor, a vida do príncipe devia ser o exemplo principal de vida virtuosa e bem ordenada.

Não é de se estranhar que um livro moralizante, com tal título e ideias que aludem ao relógio, fosse dedicado a Carlos V. Este era descendente direto da casa de Borgonha e, portanto, da cultura medieval franco-borgonhesa, de onde saíram as primeiras associações do relógio com ideias e virtudes morais em textos, e, como se verá nas páginas posteriores, de onde saíram as primeiras imagens do objeto. Além disso, o grande interesse de Carlos V pelo relógio parece ter sido herança dessa cultura, pois, conforme testemunham essas imagens que serão analisadas nas próximas páginas, o relógio era um objeto muito apreciado pelos monarcas franceses e pelos duques borgonheses.

Nascido em Gent e tendo recebido os primeiros ensinamentos nessa região, o futuro imperador Carlos V cresceu em um ambiente cultural que conservava muito dos ideais de cavalaria medieval e, portanto, desses mesmos ideais moralizantes. Assim como Philippe Mezieres escreveu o *Le Songe du Viel Pelerin*, no qual associou o relógio a conceitos morais, para orientar Carlos VI, Antonio de Guevara, historiador da corte de Augsburg e personagem que exerceu grande influência moral e política sobre Carlos V, dedicou uma obra cujo título e o inteiro conteúdo moral tiveram o relógio como fonte de inspiração.

Guevara foi um frei franciscano<sup>164</sup> que ingressou na corte de Augsburg, primeiramente como pregador, em 1525, mas que se tornou cada vez mais influente nesse

---

<sup>163</sup>Carlos V de Augsburg (1500-1558), Imperador do Sacro Império Romano.

ambiente. Em 1526, tornou-se historiador de Carlos V e, em 1529, bispo de Granada. Em 1535, acompanhou o imperador nas expedições militares na Tunísia, e posteriormente o acompanhou em viagens pela Itália e França (REDONDO, 1976).

Contudo, na comparação com as obras anteriores, a metáfora do relógio em Guevara é muito mais ampla. O autor compara o próprio livro a um relógio, que ordena moral e eticamente a vida do homem, assim como qualquer instrumento de medição do tempo ordena os afazeres diários do indivíduo:

Este relógio de príncipe não é de sol, nem de areia, nem de água, nem de hora, mas é um relógio de vida. Os outros relógios servem para que se saiba que horas são, de noite e de dia, mas este ensina como usar bem cada hora, e como devemos ordenar a nossa vida. Os relógios têm como função ordenar as repúblicas, mas este relógio de príncipe nos ajuda no modo de agir, para ordenar a nossa própria vida [...] O objetivo dos outros relógios é ordenar as coisas públicas, enquanto este relógio de príncipe, por sua natureza, nos ensina como nos ocuparmos a cada hora e como corrigir a nossa vida a cada instante. (GUEVARA, 1584, p. 17, próêmio, trad. nossa)<sup>165</sup>.

Mayr (1988, p. 80) observa que o relógio em Guevara aludia, de forma semelhante ao *Horologium sapientiae* de Suso, às virtudes pessoais que dariam “orientação interior à vida do indivíduo responsável”. Além disso, Guevara exalta a ordem e regularidade também na esfera social e comunitária, de forma que está implícita em sua obra, sob um prisma moral e político, a relação relógio-Estado, e também indivíduo-Estado.

Obras como a de Guevara abririam caminho, no século posterior, para a comparação do relógio com a figura do príncipe ou autoridade governamental, empregada quase sempre para fins de louvor e apoio ao governo centralizado (MAYR, 1988). Conforme foi mencionado, antes do século XVI, a metáfora do relógio não tinha o papel

---

<sup>164</sup>Nascido em Treceno, Espanha.

<sup>165</sup>Questo horologio de precipi non è da sole, ne di sabia, nè di acqua, ne da hore, ma è um horologio di vita. Gli altri orologi servono perche si sappia che hora è di notte, & di giorno, ma questo c'insegna la via di bene occuparli ogni hora, & come dobbiamo ordinare la nostra vita. Gli horologi si tengono a fine di ordinare le republiche, ma quest'horologio de Precipi ci aiuta del modo, che si deve tenere per ordinare la vita. Perche poço giova, che gli horologij siano bene ordinati, & che i vicini vadano dispersi per banditi, o siano in dissensione intra di loro” ora è della notte del giorno; mentre questo ci mostra e ci insegna come dovremmo tenere occupate le nostre menti e come dovremmo ordinare la nostra vita. Lo scopo degli altri orologi è ordinare le cose pubbliche; mentre questo orologio dei principi, per sua natura, ci insegna come occupare noi stessi ad ogni ora, e come corrigir a nossa emendare la nostra vita ad ogni istante.

central na argumentação, o que ocorrerá somente no século XVII, no campo da filosofia natural e política (MAYR, 1988, p. 78).

De qualquer modo, o denominador comum dessas metáforas analisadas era, conforme observou Mayr (1988, p. 78), o tom de aprovação quase sem reserva para o relógio, e o apreçamento da ordem e da regularidade.

A importância de abordá-las reside no fato de que elas mostram com quais ideias o objeto foi sendo pouco a pouco associado. Além disso, algumas dessas obras estão relacionadas às primeiras imagens do objeto, como é caso do *Epistre d'Othéa* de Pisan e do *Horologium Sapientiae* de Heinrich Suso, o que será analisado nas páginas posteriores. Embora a maioria dos exemplos citados seja proveniente do âmbito francês ou do norte da Europa, duas das obras mencionadas tiveram grande repercussão e foram amplamente difundidas em toda a Europa; o *Horologium Sapientiae* de Suso e o *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara. Este último, além de influenciar o pensamento de membros das elites europeias das mais variadas localidades, foi publicado em Veneza, no período em que a obra do MASP foi produzida.

### 3.2 O Relógio: Objeto da Nobreza, Símbolo da Temperança e da Sabedoria

As primeiras imagens, de que se tem notícia, do relógio mecânico são oriundas do ambiente franco-borgonhês e datam do início do século XV. São algumas iluminuras de manuscritos do *Epistre d'Othéa*, de Christine de Pisan, e do *Horologium Sapientiae*, de Heinrich Suso. Em um manuscrito da obra de Pisan, datado de cerca de 1410 [fig. 117], um grande relógio mecânico, com suas engrenagens à mostra, é regulado pela virtude da temperança personificada, que parece descer do céu. A iluminura ilustra a passagem em que Pisan compara o funcionamento do corpo humano ao relógio mecânico. Em uma iluminura de c. 1406, que pertence a um manuscrito da obra de Suso, a virtude da *Sapientia* também parece descer do céu para regular um relógio mecânico [fig. 118].

Estes foram apenas os primeiros de vários manuscritos, de ambos os títulos, em que a virtude sabedoria-temperança foi representada ao lado do relógio [fig. 119-120]. Um exemplo notável é uma iluminura pertencente a uma versão manuscrita, de 1450, da obra de Suso, que está conservada na Biblioteca Real de Bruxelas [fig. 121].

A obra de Suso, especialmente, teve grande difusão em toda a Europa, nos anos posteriores. Foi um verdadeiro sucesso editorial medieval, e é considerada um dos mais populares tratados religiosos da Europa ocidental (BRADBURY; COLLETTE, 2009).

A figura feminina da *Sapientia* de Suso foi substituída, em alguns manuscritos e impressos, pela figura de Salomão, personagem bíblico amplamente reconhecido por sua sabedoria [fig. 122]. A imagem de Salomão com o relógio mecânico parece ter tido alguma difusão em âmbito italiano. Uma xilogravura que mostra Salomão no estúdio, próximo a um relógio, produzida para uma edição veneziana da *Tavola de Salomone*, foi reutilizada no frontispício de uma edição veneziana do *Horologium Sapientiae*, de Suso, publicado em 1511 [fig. 123] (DAL PRÁ, 2005, p. 29).

Nos séculos XV e XVI, aparece a imagem de Salomão próximo a um relógio mecânico em exemplares da Bíblia. Em uma gravura, que segundo Thornthorn (1997. P. 37), é oriunda da primeira versão da Bíblia impressa na península itálica, em 1490, observa-se o Rei descansando em um ambiente de seu palácio no qual se vê um relógio

pendurado na parede [fig. 124]. Outra gravura, de um exemplar da Bíblia, impresso em Viena, em 1498, vê-se uma imagem parecida na qual também figura um relógio [fig. 125].

A associação relógio-temperança no âmbito iconográfico, seria especialmente difundida em ambiente franco-borgonhês, em manuscritos de tratados morais e filosóficos do final do século XV. Em algumas iluminuras desses tratados, a virtude da temperança personificada tem como atributo um relógio mecânico.

Para White (1978), que analisou a iconografia da temperança, constitui um primeiro exemplo dessa tradição iconográfica, uma iluminura de uma tradução francesa de *Breviloquium de Virtutibus* (1450), de John of Wales [fig. 126]. Nesta, a personificação da temperança figura em posição central, exibindo, como atributo, o relógio mecânico em cima da cabeça. Outro exemplo contemporâneo deste é uma iluminura produzida para uma edição de uma tradução francesa de Nicole Oresme do *Oeconomica* de Aristóteles (WHITE, 1978). Nesta, a temperança se encontra também em posição central, portando o relógio mecânico como atributo [fig. 127]. A imagem da temperança com o relógio sobre a cabeça ocorreu novamente em uma página de manuscrito da segunda metade do século XV<sup>166</sup>, que ilustra as quatro virtudes cardeais. Nesta, a virtude da temperança figura portando vários outros atributos, além do relógio [fig. 128]. A imagem acompanha um verso cujo conteúdo exalta as virtudes daqueles que são atentos ao relógio<sup>167</sup>.

White (1978) chamou a atenção para o fato de que, ao longo da Idade Média, especialmente no âmbito de tratados morais da literatura secular e aristocrática, a *Temperantia* viria a ser considerada a virtude cardeal mais importante. O autor aponta que no início da difusão da típica configuração medieval das virtudes teologais e cardinais<sup>168</sup>, a temperança era, quase sempre, a menos exaltada (WHITE, 1978). Contudo, por volta do final do século XIII, a temperança começou a adquirir, segundo o autor, cada vez mais importância, chegando a ser considerada a principal virtude cardeal (WHITE, 1978).

---

<sup>166</sup> A imagem é mencionada por Mâle (1986, vol. 3, p. 289) e também por White (1978, p. 199), mas não foi possível conhecer o manuscrito francês a que pertence a iluminura.

<sup>167</sup> “Qui a l’horloge soy regarde/ Em tous sés faits heure et temps garde./ Qui porte le frein em as bouche/ Chouse ne dict qui a mal touche/ Qui lunettes met a sés yeus/ Pres lui regarde sem voit mieux./ Experons montrent que creneur/ Font estre le josne homme meur./ Au moulin qui le corps soutinet/ Nul exces faire n’appartient.” (Mâle, 1986, vol. 3, p. 513, nota 64).

<sup>168</sup> As quatro virtudes cardeais: Fortaleza, Temperança, Coragem, Prudência. As três virtudes teologais: Caridade, Esperança e Fé.

Vários fatores teriam contribuído para isso, segundo ele. Um deles seria o fato de o conceito de tal virtude ter se ligado de forma mais estreita e menos tangível à ideia de moderação e *misura*, que se impõe no final do século XII como uma das virtudes mais exaltadas pela aristocracia (WHITE, 1978)<sup>169</sup>. A qualidade de ser moderado era uma característica muito apreciada pela nobreza, sendo difundida na literatura vernácula aristocrática e constituindo um forte critério na educação de jovens aristocratas (WHITE, 1978).

Segundo White em *La Chanson de Roland*, a virtude da moderação ou medida é particularmente exaltada, sem estabelecer, no entanto, uma clara correspondência com a virtude da temperança (WHITE, 1978). Para o autor, Bruneto Latini (c. 1220-1294) foi um dos primeiros autores do período a estabelecer uma real aglutinação da noção de *misura* com a *temperantia*<sup>170</sup> (WHITE, 1978, p. 189).

A temperança-moderação era, portanto, uma virtude muito apreciada no ideal de cavalaria, que nesse período atingia o estágio mais refinado de desenvolvimento, tendo justamente Froissart como um dos expoentes mais importantes (MAYR, 1988). Nesse âmbito, a temperança ou moderação era uma das virtudes que “definiam o cavaleiro perfeito” (MAYR, 1988, p. 69). Pisan também é representante dessa cultura, e sua obra, conforme destacou Mayr (1988, p. 69), pertencia a uma categoria de livro que almejava ser também um tratado de “boas maneiras e de moral”, para os adolescentes da aristocracia.

Outro fator importante na ampliação da gama de significados da virtude da temperança foi, para White (1978), a recuperação e difusão da ética aristotélica na Idade Média. No *Ética Nicomachea*, o conceito de temperança estava um tanto restrito à ideia de contenção de apetites carnis relacionados especialmente aos prazeres do tato e do paladar. No entanto, nesta obra, Aristóteles aborda a noção do “meio-termo” ou “justo-meio”, considerando-a a conduta ética que deveria atuar em todas as ações e esferas da vida. Esta noção do “meio-termo”, segundo White (1978), passou a se confundir com o conceito de temperança e moderação, e, uma vez que a temperança passou a ser largamente definida também como moderação e medida, seria uma consequência natural que tal virtude

---

<sup>169</sup> Ambos os conceitos estiveram intimamente ligados na literatura latina, mas muitas vezes eram utilizados para expressar ideias diferentes na mesma obra.

<sup>170</sup> O autor se refere especialmente a *Il Tesoretto e il Favoleto* (c. 1270), poemas alegóricos moralizantes, de forte influência francesa.

“preenchesse a definição do meio-termo aristotélico mais do que qualquer outra virtude”, tornando-se a virtude central<sup>171</sup>.

Como terceiro e último fator, White (1978) acredita que essa valorização da virtude da temperança está ligada também a uma identificação e fusão que se observa, por vezes, na cultura medieval, dessa virtude com a virtude da sabedoria.

Para White (1978), esse ampliamiento de conceitos ligados à temperança explica a posição central da virtude em algumas iluminuras, e a associação de tal virtude a novos atributos, ao longo do século XV, em especial com o relógio mecânico, cuja invenção despertou o entusiasmo de nobres e intelectuais do período. Conforme destacou Bradbury e Collette (2009, p. 362), o relógio, com seu sistema de escape que controla e regula o giro das rodas, “oferecia por si mesmo uma metáfora da vida ordenada e bem regulada”.

O relógio, como atributo da temperança, ganhou formas mais expressivas no século XVI, também em âmbito francês, no campo da escultura funerária. O relógio é atributo da personificação da temperança no sepulcro de Francisco II da Bretanha [fig. 129] na catedral de Nantes; no túmulo do cardeal Amboise, na Catedral de Rouen [fig. 130]; e na tumba do rei Luís XII, em Saint Denis [fig. 131]. Em um monumento funerário da Catedral de Amiens a virtude da temperança emoldurada em um nicho *all’antica* também segura um relógio mecânico [fig. 132].

Tal fórmula de representação da virtude da temperança, comum em âmbito francês, acabou influenciando artistas espanhóis e flamengos. A temperança foi representada segurando o relógio, em alguns tapetes flamengos do início do século XVI [fig. 133-134]. Um deles foi produzido por Pierre Van Aelst [fig. 135], para a série de tapetes intitulada *As Honras*, provavelmente a pedido da corte de Augsburg<sup>172</sup>, para comemorar a coroação de Carlos V, em 1520 (CHECA, 2000). As alegorias desses tapetes representam, de maneira geral, as virtudes que o jovem monarca deveria praticar.

A associação relógio-temperança era um tanto estranha aos artistas italianos. Na península itálica, um dos atributos mais comuns da virtude da temperança, ao menos no

---

<sup>171</sup>“Clearly, *Temperantia*, broadly defined as moderation, fits this definition of virtue better than any other Virtue and would thus tend to become the central Virtue” (WHITE, 1978, p. 191).

<sup>172</sup>De acordo com Checa, documentos sugerem que os Fugger acabaram por arcar com as despesas dos tapetes, embora o possível comitente tenha sido corte de Carlos V (CHECA, 2000).



âmbito da arte religiosa, eram os dois vasos contendo água e vinho<sup>173</sup>. Chapuis (1954), em seu livro sobre o relógio na arte, que constitui ainda hoje o maior compêndio de imagens para o estudo da iconografia do relógio, menciona um desenho de Paolo Veronese em que a virtude da temperança, que vence os vícios, tem como atributo um relógio mecânico [fig. 136].

O que é significativo, no entanto, é que a primeira associação conhecida da temperança com um instrumento de medição de tempo ocorreu em âmbito italiano. No afresco do *Bom Governo*, de Ambrogio de Lorenzetti (1337-1340), a virtude da temperança tem como atributo uma ampulheta [fig. 137]. Contudo, tal associação ampulheta-temperança parece constituir um caso isolado.

Existem outras iluminuras da primeira metade do século XV que exibem o relógio mecânico. Estas não parecem conter qualquer conteúdo alegórico ou simbólico, mas algumas delas são oriundas de versões manuscritas de literatura moralizante, que pertenceram a membros da corte franco-borgonhesa. Muitas dessas representam príncipes em seus palácios, especialmente os duques de Borgonha, próximos a um relógio mecânico pendurado na parede e revelam que o objeto era apreciado por esses monarcas. A maior parte das imagens que serão aqui mencionadas foram pesquisadas e reunidas por Chapuis (1954).

Em uma delas o duque Felipe o Bom, de Borgonha, recebe uma versão das *Grandes Crônicas Francesas*, em um ambiente onde se vê representado, na parede, um relógio mecânico [fig. 138]. Desse mesmo ambiente, provém uma iluminura produzida para uma versão manuscrita de *História de Olivier de Castille*, de 1440, em que se observa um suntuoso relógio pendurado na parede [fig. 139].

---

<sup>173</sup> Baseou-se aqui em uma pesquisa breve de imagens e também na pesquisa de estudiosos de peso como Émile Mâle (v. 3, 1986) que apontou para esse atributo como típico de escultores italianos, no âmbito da arte religiosa. Laura Dal Prá (2005), que analisou a iconografia do relógio, considerou plausível afirmar, após uma pesquisa breve de imagens, que na península Itálica, ao menos no âmbito da arte sacra, a virtude da temperança tinha como atributo tradicional os dois vasos contendo água e vinho. Dentre os exemplos de tal virtude portando esse atributo, destacam-se a temperança do túmulo de Andrea Vendramin, de Tullio Lombardo (c.1480, Veneza, Basílica de São João e São Paulo); do túmulo de Francesco Foscari, de Antonio Bregno (c. 1470, Veneza, Santa Maria dos Frades); a temperança do Templo Malatestiano (Catedral de Rimini) de Agostino di Duccio, e a temperança do túmulo do Cardeal Martinez de Chavez (c. 1450-55, Roma, Basílica de São João de Latrão). Outro atributo conhecido da temperança é a brida, que simboliza o freio das próprias paixões, e um exemplo conhecido é o da temperança nos afrescos de Rafael para a *Stanza della Segnatura* (1508-1510).

Chapuis (1954) menciona ainda uma iluminura que se encontra em um manuscrito do *Les notables enseignements paternels*, na qual dois homens, um jovem e um maduro, conversam em um ambiente palaciano, onde um relógio mecânico figura com grande destaque, na parede atrás dos modelos [fig. 140].

Em uma iluminura que representa o Rei René D'Anjou em seu *studiolo*, contida em uma versão de cerca de 1500 do *Mortifiement de Vaine Plaisance*<sup>174</sup>[fig. 141], vê-se um relógio mecânico pendurado na parede.

Em âmbito florentino, uma iluminura mostra um humanista em seu estúdio, também próximo a um relógio pendurado na parede [fig. 142].

As imagens do Rei René D'Anjou e do humanista florentino comprovam que, na secularização da vida contemplativa, o relógio se tornaria, assim como a ampulheta, instrumento importante no *studiolo* de nobres e aristocratas humanistas, para auxiliar na disciplina de estudos e no bom uso do tempo.

De forma geral, da análise realizada até aqui, constata-se que a iconografia do relógio nasce associada às virtudes morais consideradas as mais elevadas pela cultura europeia do período, e que tal objeto era intimamente associado ao universo nobiliário. As imagens confirmam que o relógio mecânico constituía, já nos fins da Idade Média, uma marca de distinção pessoal, que os governantes gostavam de ostentar e que podia, ao mesmo tempo, aludir a ideias como ordem, harmonia, e regularidade, e a virtudes como temperança, moderação, sabedoria e uso da razão, virtudes estas que eram consideradas necessárias a um príncipe ou governante, mas também a todos os homens virtuosos intelectualmente e moralmente. Repetindo as palavras de um poeta medieval, Mâle descreve que o relógio “era o símbolo do ritmo que devia regular a vida do homem sábio” (1986, vol. 3, p. 288).

---

<sup>174</sup>Escrito pelo próprio D'Anjou, em 1455.

### 3.3 Desdobramentos da Iconografia do Relógio

As primeiras imagens do relógio surgiram em ambiente franco-borgonhês, e nestas, como foi possível constatar, o relógio foi associado aos conceitos de ordem e regularidade, e às virtudes da sabedoria, temperança e moderação.

Na península itálica, os primeiros testemunhos de imagens com relógio demoraram mais a aparecer e datam da segunda metade do século XV. Elas guardam em comum, no entanto, o fato de também aludirem, ainda que de forma menos explícita, à ideia de ordem, medida e regularidade, própria da vida ascética e monástica e da disciplina de estudos do humanista.

Um dos primeiros testemunhos que chegaram até nós é uma pintura de Sandro Botticelli, que representa Santo Agostinho em seu estúdio, pintada por volta de 1480, para a igreja de Ognissanti de Florença [fig. 143]. Nesta pintura, Santo Agostinho aparece representado em um ambiente de estudos, em meio a muitos objetos, dentre os quais, um relógio mecânico.

Para Roberto Pancheri (2005), que se dedicou ao tema da iconografia do relógio, embora especialmente no retrato, a presença do relógio nesta imagem tem relação com a ideia da ordem e disciplina da vida monástica e com a função do relógio de ordenar as atividades dos monges nos mosteiros, e a chave para tal interpretação se encontra em uma inscrição na página do livro ao lado do objeto. Nesta leem-se as seguintes palavras: “Dov’è fra Martino? È scappato. E dov’è andato? È fuor della Porta al Prato”<sup>175</sup>. O conteúdo da frase e as sequências de rimas aludem, para o autor, a uma cantiga popular que devia circular entre os freis e os noviços da igreja, e que estava ligada a uma tradição oral da vida monástica e da liturgia matinal. A canção reprova, de forma divertida, segundo o autor, o fato de Frei Martino ter permanecido dormindo, enquanto deveria tocar o despertador ou sino, que lembraria a comunidade da oração noturna (PANCHERI, 2005, p. 54).

No entanto, qualquer que seja o preciso significado do relógio nessa pintura, o que é possível afirmar com certeza é que ele ao menos evoca a função do artefato, de auxiliar a manutenção da ordem e disciplina nas atividades da vida monástica.

---

<sup>175</sup>“Dove framartino eschapatto/edoveandato efuordela porta /alprato”. Para detalhes da leitura iconográfica do autor para esta obra ver Pancheri (2005, p. 52-54).

O relógio mecânico foi reproduzido também, nesse período, em uma das *intarsias* do *studiolo* de Federico da Montefeltro [fig. 144]. De forma geral, como foi analisado, o relógio, assim como a ampulheta, tornou-se um instrumento típico de um *studiolo*, e tinha como principal função ajudar o estudioso a reger o próprio tempo e a rotina de estudos.

Laura Dal Prá (2005), que realizou uma ampla pesquisa sobre a iconografia do relógio, sugere uma leitura para esta *intarsia*, baseada de certa forma nessa função do relógio. Para a autora, a chave para a interpretação do simbolismo do objeto encontra-se na *intarsia* ao lado, que exibe a imagem de um papagaio dentro da jaula. As duas imagens associadas transmitem, para a autora, a ideia do monitoramento e regulamento constante da palavra dentro do *studiolo* (DAL PRÁ, 2005, p. 33).

Assim como o relógio inspirava metáforas e analogias, com fins didáticos e moralizantes, em textos escritos, o objeto podia, enquanto instrumento de medição do tempo, simbolizar o tempo em todos os seus aspectos: a passagem do tempo, o momento no tempo, a natureza fugaz do tempo, a brevidade e a caducidade da vida.

Sendo assim, o relógio se ligou, ainda que em raras ocasiões, à tradição iconográfica do *Triunfo do Tempo* de Petrarca. Um dos primeiros testemunhos é uma pintura de Jacopo del Sellaio, de cerca de 1480 [fig. 145]. Nesta, um grande relógio mecânico é representado no centro da composição, logo abaixo da representação do *Pai Tempo*<sup>176</sup>. O quadrante do relógio é dividido em 24 horas e exibe a imagem do sol, que parece aludir ao sol descrito por Petrarca nesse poema.

Contudo essa associação do relógio com o *Triunfo do Tempo* parece não ter produzido muitos frutos. De acordo com a pesquisa de Laura Dal Prá (2005), não é a imagem do relógio mecânico propriamente que terá fortuna nas representações dos *Triunfos*, mas muito mais o mecanismo de haste e folha, que formam o sistema de escapamento desse artefato [fig. 145]. Este, que aparentava uma balança ou “balança do tempo”, conforme chamou a autora, figuraria desmembrado do relógio mecânico, e viria a ser inserido nas imagens do *Triunfo do Tempo* [fig. 146], chegando a substituir, algumas vezes, a ampulheta, que era o tradicional atributo do *Pai Tempo*. Contemporaneamente, tal

---

<sup>176</sup>Conforme chamou Panofsky (1995, p. 69) a imagem do tempo, que se formou no Renascimento.

objeto, substituiria a ampulheta, segundo a autora, também nas personificações da morte [fig. 147] (DAL PRÁ, 2005).

Além dos *Triunfos do Tempo*, o relógio seria associado ocasionalmente às representações do *Triunfo da Morte*.

Chapuis (1954) recorda uma gravura impressa por Geoffroy Tory [fig. 148], na qual a personificação da morte segura um relógio mecânico. Em outra gravura mencionada pelo mesmo autor, que parece pertencer à tradição iconográfica do *Ars Moriendi*, um relógio figura na parede ao lado da personificação da morte [fig. 149].

Panofsky (1995) em seu estudo sobre as transformações da imagem da personificação do tempo, o qual ele chamou de *Pai Tempo*, menciona uma gravura em madeira oriunda do *Pastime of a Pleasure* de Stephen Hawes de 1509, na qual se vê a personificação do tempo segurando um relógio mecânico ao invés da ampulheta, que era um atributo bem mais comum do *Pai Tempo* [fig. 150].

Desde o final do século XV, a preferência dos pintores e gravadores para representar as personificações do tempo e da morte, parecia recair sobre a ampulheta. Embora não seja o escopo desta pesquisa investigar a iconografia deste objeto, a breve análise realizada ao longo do estudo indica, conforme salientou Dal Pra (2005) que este instrumento parece ter se associado, mais do que o relógio, à ideia da caducidade da vida e às representações da morte [fig. 151-152], além de ser, com maior frequência, atributo do *Pai Tempo* [fig. 145 e 153], e dos relacionados; *Chronos-Saturno*<sup>177</sup> e verdade personificada, nos temas relacionados à sentença clássica *Veritas filia temporis* [fig. 154] (DAL PRÁ, 2005). Além disso, desde meados do século XV, a ampulheta estava intimamente associado à imagem de São Jerônimo no estúdio [fig. 155], tornando-se um dos símbolos da vida contemplativa, conforme destacou Pancheri (2005).

Assim como o relógio mecânico, a ampulheta se ligou com grande frequência ao retrato [fig. 156-157], evocando, talvez de forma mais explícita, a ideia de *memento mori* e caducidade da vida, especialmente nos vários casos em que este objeto foi representado em retratos que exibem também a imagem de uma caveira [fig. 158-159].

Contudo, os mencionados casos em que a personificação da morte ou do tempo segura um relógio mecânico, demonstram que embora a ampulheta e o relógio se ligassem

---

<sup>177</sup>Sobre o tema, ver Panofsky (1992, p. 76-89).

normalmente a tradições iconográficas um tanto diversas, o simbolismo desses dois objetos, em alguns casos, podia se confundir. Tratando-se de instrumentos de medição do tempo, que podiam aludir, antes de tudo, a essa função, eles foram utilizados muitas vezes para expressar os mesmos conceitos e ideias, numa relação em que um podia substituir o outro.

Isso parece ter ocorrido, também, na simbolização da passagem do tempo e da brevidade da vida, e, por consequência, na ideia de *memento mori*. Laura Dal Prá (2005) menciona duas gravuras de uma edição de 1539 do *Le Theatre dès Bons Engins*, de Guillaume de La Perrière, nas quais o relógio simboliza a fugacidade do tempo e caducidade da vida [fig. 160-161], como confirmam os breves textos que precedem a imagem<sup>178</sup>. A autora encontrou ainda, no *Hecatographie*, de Gilles Corrozet, de 1542, uma gravura na qual o quadrante e o ponteiro de um relógio misturam-se à imagem de uma caveira, para recordar que “a hora da morte é incerta”<sup>179</sup> [fig. 162].

Landes (2010, p. 97) lembra que alguns relógios mecânicos do século XV e XVI foram concebidos como um *memento mori*, na forma de caveira, ou trazendo um mote que lembrava ao proprietário o fato de que cada minuto é precioso, e de que “cada tique aproxima o indivíduo do final de tudo”<sup>180</sup>. Essa tendência de associação com a ideia de *memento mori* se tornaria mais expressiva ao longo dos séculos XVII e XVIII, quando o relógio se ligaria de forma expressiva à iconografia da *vanitas* e aos temas de *natureza-morta* [fig. 163]<sup>181</sup>.

Todavia, havia ainda, casos em que esses objetos podiam figurar na mesma imagem com propósitos diferentes. Na pintura de Jacopo del Sellaio, eles comportam diferentes funções; enquanto o relógio parece representar, junto à imagem do *Pai Tempo*, o próprio tempo, a ampulheta é o atributo do *Pai Tempo* [fig. 145].

A análise das imagens conduz a pensar que algumas vezes a escolha dos artistas por um ou outro objeto se dava de forma aleatória. O próprio termo *horologium* e suas diversas variações vernáculas serviam para designar, no medievo ocidental, os vários

---

<sup>178</sup>Perrière (1539), emblemas n. 68 e 71.

<sup>179</sup>O breve texto que acompanha a imagem recorda que “De mort est incertaine l’heure”.

<sup>180</sup>“In un’epoca contrassegnata dall’orologio, la parsimonia nell’uso del tempo significa tener d’occhio il quadrante. I pezzi d’orologeria del quattro e cinquecento erano spesso un *memento mori*, disegnati in forma di teschio o recanti inciso un motto che ammoniva il proprietario sul fatto che ogni attimo è prezioso, se è vero che ogni *tic* lo avvicina alla resa dei conti finale”.

<sup>181</sup> Nessas pinturas, a ideia de caducidade da vida e a ideia de *memento mori* são plenamente evocadas através da combinação de objetos como caveiras, flores e livros com relógios ou ampulhetas [fig. 163].

instrumentos de medição de tempo, e não apenas o relógio mecânico, conforme destacou Landes (2010).

Contudo, na maioria das situações, devem ter sido as qualidades específicas de cada objeto o que determinou sua associação com uma determinada tradição iconográfica. O fato de o relógio ser um instrumento de medição de tempo que, diversamente da ampulheta, não media apenas intervalos, mas propiciava uma medição contínua e constante do tempo, e determinava o ritmo da vida de toda a comunidade, certamente acabaria por ligar o objeto a ideias como ordem, regularidade, constância e harmonia, conforme foi analisado. Da mesma forma, seu mecanismo de funcionamento e a necessidade de que fosse regulado acabaram por determinar sua associação com a virtude da temperança e moderação.

Além disso, seu som, que se repete contínua e incessantemente, anunciando as horas a intervalos iguais, certamente também teve consequências do ponto de vista iconográfico. Para Dal Prá (2005, p. 44), “a medição do tempo que transcorre com o tique-taque incessante” e sem interrupção<sup>182</sup> que o relógio propiciou, acentuava a percepção do homem de sua impotência frente ao transcorrer do tempo, de uma forma que a ampulheta nunca alcançaria. Para a autora, trata-se de dois instrumentos “de medição do tempo que suscitavam, em seus fruidores, sentimentos e reflexões diversas”, relacionadas à observação do funcionamento de cada objeto: o movimento constante do relógio, de um lado, e o “escorrer inexorável” da areia na ampulheta, do outro (DAL PRÁ, 2005, p. 49). Para a autora, a consequência disto, é que o relógio será associado à regulação e ordenação das próprias ações, “como meio para atingir os mais diversos fins” e visando uma vida construtiva, em que se fez bom uso do tempo; e a ampulheta, será um aviso constante do transcorrer do tempo “útil para se preparar para uma boa morte” (DAL PRÁ, 2005, p. 49).

---

<sup>182</sup> “[...] la misurazione del tempo che trascorre con ticchettio incessante [...]”.

### 3.4 Considerações sobre o Relógio na Literatura Emblemática e no *Iconologia* de Ripa

No que tange ao significado do relógio no retrato do MASP, a influência da literatura emblemática é pouco significativa. Isto, porque ela só se popularizaria no final da segunda metade do século XVI, e muito raros são os casos de publicações desse tipo antes desse período. Além disso, o tema é extremamente vasto e pediria um estudo à parte: Van Straten (2009) somou um total de 2.500 livros de emblemas publicados entre o século XVI e o século XVIII<sup>183</sup>.

No entanto a breve pesquisa realizada sobre o tema mostrou que a literatura emblemática e os guias de imagem, como o *Iconologia*, de Cesare Ripa, poderiam contribuir para essa análise, na medida em que demonstram como evoluíram as ideias e conceitos que vinham sendo relacionadas ao relógio, desde o final da Idade Média.

O período em que se insere o retrato do MASP encontra-se, de certa forma, no meio de um percurso, das primeiras imagens e metáforas elaboradas na Idade Média tardia, até o florescimento de uma série de referências ao relógio, em uma já consolidada literatura emblemática, no século XVII.

Um dos primeiros casos de referência, textual e iconográfica, ao relógio, na literatura emblemática, são, conforme Dal Prá (2005) os dos já mencionados livros de emblema de Guillaume de Perrière (1539) [fig. 160-161] e Gilles Corrozet (1542) [fig. 162], nos quais o relógio é associado à ideia de brevidade da vida e *memento mori*.

Nas várias edições consultadas do *Emblematum Liber*, de Andrea Alciati<sup>184</sup>, não foram encontradas referências ao relógio mecânico, e, em território italiano, de acordo com a breve pesquisa realizada, parece ter sido somente com o *Iconologia*, de Cesare Ripa (1593), que se tornaram comuns as referências ao relógio.

Na obra de Ripa, o relógio mecânico foi utilizado para aludir a ideias e virtudes as mais diversas. Foi descrito como símbolo de juízo, de inquietude de ânimo, da metafísica, da verdade, da diligência, da solicitude e de prelatura. Em geral, nas edições

---

<sup>183</sup>Incluindo edições variantes.

<sup>184</sup>Foram consultadas várias edições, publicadas entre 1531 e 1581.



analisadas<sup>185</sup>, a imagem da personificação da “prelatura” é a única que traz um relógio mecânico em mãos [fig. 164]. A maioria das menções ao relógio, como atributo ou símbolo de um determinado conceito, são apenas textuais.

Um fato importante a ser observado sobre a obra de Ripa é que este usava o termo *horologio* para quase todos os instrumentos de medição do tempo: *Horologio da polvere* para ampulheta, *Horologio da sole* para relógio de sol, mas nem sempre especificava a que tipo de *Horologio* estava se referindo, e, levando-se em conta que nem todas as descrições estão acompanhadas de imagens, nem sempre é possível saber se o autor se referia ao relógio mecânico. Em uma edição de 1645, por exemplo, Ripa parece descrever um relógio mecânico como atributo da personificação do exercício, fazendo alusão às rodas do relógio. Mas, na imagem que acompanha o texto, figura uma ampulheta (RIPA, 1645, p. 182). Como não devia haver muito rigor na produção das imagens, certas decisões deviam acabar ficando a critério do gravador. De qualquer forma, a palavra *Horologio*, sem qualquer especificação, em Ripa, parece designar, em geral, o relógio mecânico.

No trecho que acompanha a imagem da personificação do prelado, o funcionamento do relógio é comparado a esse ofício, aludindo, assim como nas metáforas tardo-medievais, a conceitos como ordem, razão e sabedoria, necessários para exercer o cargo: “Prelados são relógios do mundo e precisam ser reguladíssimos e justíssimos nas próprias ações [...]” (RIPA, 1624, p. 615)<sup>186</sup>.

Ripa dá continuidade ao uso do relógio como atributo da temperança, em praticamente todas as versões consultadas, pelo menos nas descrições textuais. A imagem que acompanha o texto, no entanto, é a da “balança do tempo”, que, como observou Dal Prá, aludia ao sistema de escapamento do relógio mecânico [fig. 165].

Para Dal Prá (2005), que investigou a iconografia do relógio na literatura emblemática e nos dicionários de iconologia, neste âmbito, enquanto a ampulheta se ligava cada vez mais à ideia da fugacidade do tempo, o relógio tendia a se associar cada vez mais à noção de medida, de moderação, de sobriedade, de certeza e de confiabilidade.

---

<sup>185</sup>Os exemplares analisados foram publicados entre 1603 e 1645.

<sup>186</sup>“[...] i Prelati sono horologij del Mondo, che servono per misura di tutte i motti e però bisogna che siano regolatissimi e giustissimi nei propri loro moti, e costumi.”

No livro de emblemas de Sebastián Covarrubias Horozco (1610), a imagem de um relógio mecânico alado acompanha o moto latino *Pondere Levior* [fig. 166] e um texto que compara, ao relógio mecânico, o homem firme, constante, verdadeiro e regulado (COVARRUBIAS, 1610, p. 142).

Além de tais conceitos, o relógio mecânico passou a ser utilizado, na literatura emblemática e nesses dicionários de iconologia, para evocar a ideia de Estado, de príncipes e governantes, e até as relações dos governantes com seus conselheiros e súditos. As ideias esboçadas em Guevara seriam maturadas e reelaboradas no *Idea principis Christianopolitici centum symboli expressa*, de Diego de Saavedra Fajardo (1640). Nesta obra, a imagem de um relógio acompanha um texto que aborda a questão da ordem monárquica, e compara a relação dos príncipes e seus conselheiros com o funcionamento de um relógio, que deve ser harmônico e convergir para um mecanismo central, o ponteiro, o qual equivaleria à figura do monarca (FAJARDO, 1643, p. 219).

Destes exemplos, constata-se, conforme destacou Pancheri (2005), que no século XVII, o relógio mecânico já era amplamente reconhecido como “emblema das virtudes próprias do homem de Estado: moderação e temperança”, portanto, mas também sabedoria, para manter a ordem e a harmonia na gestão da comunidade (PANCHERI, 2005, p. 59).

Pancheri (2005) e Dal Prá (2005) recordam também um emblema do *Emblemata*, de Florentius Schoonhovius (1618), em que aparece a imagem de um relógio acompanhada de um texto que defende a tese de que o Estado deve ser formado pelo equilíbrio entre a sabedoria dos velhos e a força e o entusiasmo dos jovens, e de que os conselheiros do príncipe devem ser escolhidos entre os homens mais velhos e sábios [fig. 167].

Essas ideias e conceitos relacionados ao relógio na literatura emblemática, ao longo do século XVII, se inserem num panorama mais amplo, em que a metáfora do relógio adquiria, na teoria política e também na filosofia natural, um papel central. No caso da teoria política, a metáfora era empregada especialmente pelos apologistas do governo centralizado, da sociedade hierarquizada, da monarquia e do absolutismo, dando origem às ideias de “Estado-Relógio” e “Relógio-Universo”<sup>187</sup>.

---

<sup>187</sup>Sobre o tema, ver Mayr (1988).

Contemporânea a essas duas obras, é o *Mondo Simbolico* (1653), de Filippo Picinelli. O conjunto de significações que Picinelli atribui ao relógio pode ser pensado como um ponto de chegada e de convergência de todas as ideias que vinham sendo associadas ao relógio mecânico, ao longo de mais de dois séculos, conforme destacou Dal Prá (2005). Em Picinelli, o relógio é símbolo de uma longa lista de virtudes e ideias: conselheiro, mestre, profeta, pai de família, príncipe afetuoso, homem justo, homens sóbrios, virtuosos, discretos, que falam ponderadamente, de exercício, diligência, sinceridade, oportunidade, perseverança, constância e virtude verdadeira (PICINELLI, 1653, p. 496).

### 3.5 O Relógio e o Retrato

Como foi possível perceber, na análise dessas imagens em que o relógio mecânico é representado, o objeto se ligou a tradições iconográficas diferentes. A todas essas, soma-se ainda a da representação do relógio em retratos.

A relação do relógio mecânico com o retrato tem um lugar extremamente significativo na iconografia desse objeto e constitui, ao lado dos temas da *vanitas* e *natureza-morta*, dos séculos XVII e XVIII [fig. 163], o gênero ao qual ele mais se ligou. Dal Prá (2005, p. 42), que analisou a iconografia do objeto como um todo, considera que foi sobretudo à retratística “nobiliárquica e burguesa” que o objeto se ligou, mais do que a qualquer outro gênero de pintura, ou a qualquer outra tradição iconográfica.

Por esse motivo, e por sua importância no estudo do retrato do MASP, o tema merece uma análise à parte, onde serão analisados alguns casos e as leituras propostas por alguns especialistas para alguns retratos do período em que se insere a obra do MASP. Acredita-se que isto ajudará na reflexão sobre os possíveis significados do relógio no retrato do MASP.

A representação do relógio em retratos só se tornaria comum a partir da terceira e quarta década do século XVI. Um dos primeiros testemunhos, no entanto, é uma provável cópia, de c. 1500, de um retrato executado por Rogier Van der Weyden ou por um seguidor deste pintor em c. 1450 [fig. 168]. Nessa obra, conhecida como *Retrato de Homem com Flecha*, vê-se um pequeno relógio pendurado na parede atrás do modelo, reproduzido com grande riqueza de detalhes [fig. 169]<sup>188</sup>.

Para Pancheri (2005, p. 57), o relógio nessa obra é símbolo de *memento mori*, e a chave para tal interpretação está na associação do objeto com as duas inscrições que figuram na parede, e que referem-se a passagens bíblicas. Uma delas é uma passagem das cartas do apóstolo Paulo aos romanos: “já é hora de despertarmos do sono [...]” (cap. 13,

---

<sup>188</sup> Antuérpia, Koninklijk Museum. Atribuído por alguns autores, como Campbell (1990, p. 194), a um seguidor de Rogier Van der Weyden. No entanto, a obra tem datação e atribuição controversa, conforme destacou Pancheri (2005). Alguns estudiosos acreditam que se trata de uma cópia posterior de um retrato produzido por Rogier Van der Weyden em c. 1450. No Web Art Gallery ( <http://www.wga.hu> ) a obra é descrita como uma cópia de c. 1500 de um original de Rogier Van der Weyden de c. de 1450. De acordo com o site, o relógio e a inscrição, seriam adjunções da cópia. Existe uma tradição de identificar o modelo como Jean Lefèvre, personagem ligado ao duque Felipe o Bom, que não é comprovada.

vers. 11). A outra corresponde a um trecho de um versículo da epístola de João: “[...] porque já é a última hora”. O relógio, que tem o quadrante dividido em 12 horas, marca 11 horas<sup>189</sup>. Para Pancheri, as duas citações aludiriam à hora da morte e da ressurreição, que estariam próximas, e o ponteiro, marcando 11 horas, recordaria o modelo, mas também o observador, de que o fim está próximo, e que a morte é inevitável (PANCHERI, 2005).

Como é notório, o retrato pictórico como gênero isolado, esteve ligado, praticamente desde seu surgimento, em meados do século XV, à ideia de *memento mori*, especialmente no âmbito da pintura nórdica. O objeto mais utilizado para simbolizar tal ideia era a caveira [fig. 36, 158-159], mas posteriormente esta seria evocada também por elementos os mais diversos, como a mencionada ampulheta [fig. 156-157], relógios de sol, flores e pétalas e, no decorrer do século XVI, até mesmo por ruínas de edifícios clássicos (SYSON, 2010). O relógio, enquanto instrumento de medição do tempo, também podia ser utilizado com esse propósito onde o intuito era conferir um conteúdo moralizante ao retrato.

Se, no século XV, tal associação relógio-retrato era extremamente rara, no século XVI e nos séculos sucessivos, tornar-se-ia cada vez mais comum. Pancheri (2005, p. 55) bem observou que uma relativa demora na associação relógio-retrato é devida, em parte, ao fato de que, no início do século XVI, este gênero ainda estava se “codificando como gênero figurativo autônomo”. Além disso, o relógio mecânico, conforme foi analisado, ainda era um objeto raro e estava começando a se miniaturizar e a se difundir, graças à invenção do sistema de molas como força motriz, nas primeiras décadas do século XV (PANCHERI, 2005).

A afirmação do retrato enquanto forma isolada de pintura caminhou, portanto, lado a lado com a miniaturização e difusão do relógio doméstico, e, conforme as palavras de Pancheri (2005, p. 58), foram duas “importantes novidades culturais surgidas no outono da Idade Média”, que seriam associadas com cada vez maior frequência.

No caso do *Retrato de Homem com Flecha* [fig. 168], a tipologia, as vestes sugerem que o modelo era ligado à corte dos duques de Borgonha, que, como foi constatado nas páginas anteriores, eram apreciadores da nova invenção. Além disso, não é de se espantar que o mais antigo testemunho de um retrato com relógio provenha desse

---

<sup>189</sup>Segundo Pancheri (2005). Campbell (1990, p. 194) identificou, dentro do relógio, uma inscrição latina que significa: “Enquanto eu viver, eu não terei outro”, que, segundo o autor, corresponderia a um moto adotado por Felipe o Bom, duque de Borgonha na ocasião de seu casamento.

ambiente de corte, onde o objeto inspirou tantas metáforas no âmbito literário e que foi um ambiente pioneiro, na produção de retratos pictóricos como gênero autônomo de pintura<sup>190</sup>.

Por evocar o transcorrer do tempo, e ser um objeto caro e raro, ligado ao universo nobiliár, o relógio satisfazia o anseio de alguns modelos em conferir um propósito moral ao retrato, ao mesmo tempo em que servia como elemento de ostentação e declaração da riqueza e da importância do modelo (DAL PRÁ, 2005).

Talvez por permitir tal combinação, o relógio mecânico tornou-se cada vez mais comum em retratos ao longo do século XVI, constituindo uma tradição iconográfica que se prolongaria nos séculos sucessivos, especialmente no âmbito da retratística oficial e áulica. Em alguns retratos de membros da família Medici [fig. 170] e também em alguns casos de membros da monarquia espanhola, figura um luxuoso relógio de mesa ao lado do modelo [fig. 171]. Até mesmo Napoleão Bonaparte, nos fins do século XVIII, seria representado por David ao lado de um suntuoso relógio mecânico<sup>191</sup>.

Um dos primeiros casos de associação relógio-retrato, no século XVI, é um retrato pintado por Hans Holbein, que representa a família de Thomas More. No desenho preparatório dessa obra, hoje perdida, de 1528<sup>192</sup>, é possível visualizar o grande destaque dado ao objeto na composição, quase ao centro, acima do retrato de More [fig. 172]. Um pequeno relógio do tipo *tamburino* foi reproduzido também em outro retrato de Holbein, de 1532, que representa o mercante *Georg Gisze* [fig. 173]<sup>193</sup>.

No entanto, nesse período, e até mesmo depois, nenhum pintor reuniu tantos retratos com relógio em seu catálogo, como Tiziano Vecellio o que torna isto uma característica distintiva do cadornino.

Nove retratos atribuídos a esse pintor exibem um relógio mecânico ao lado do modelo<sup>194</sup>. O primeiro que, ao lado do retrato do MASP é uns dos primeiros em âmbito italiano, é o *Retrato de Eleonora Gonzaga*, duquesa de Urbino [fig. 49].

---

<sup>190</sup> Ainda que o retrato seja uma cópia de c. 1500 e o relógio e a inscrição, uma inserção da cópia, esse retrato continua a ser o primeiro conhecido que exhibe um relógio. Além disso, a possibilidade de ser uma cópia não exclui o fato de que a relação dos duques e nobres borgonheses com o relógio tenha motivado a inserção do objeto, além dos possíveis propósitos moralizantes.

<sup>191</sup> Jacques- Louis David, *Retrato de Napoleão*. Washington D.C, National Gallery of Art, 1812.

<sup>192</sup> Basileia, Kunstmuseum-Öffentliche Kunstsammlung, 1528.

<sup>193</sup> Berlim, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 1532.

<sup>194</sup> Os retratos com relógio de Tiziano: *Retrato de Eleonora Gonzaga* (c. 1536-7) [fig. 49], *Retrato de Sperone Speroni* (1544) [fig. 51], *Retrato do Papa Paulo III e seus sobrinhos* (1546) [fig. 177], *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle* (1548) [fig. 175], *Retrato do Imperador Carlos V e Imperatriz Isabela de Portugal*

Além disso, como Tiziano tendia a caracterizar o modelo com economia de efeitos, quase sempre sob um fundo neutro, o relógio, geralmente isolado, ao lado do modelo, ganha especial destaque na composição.

Paris Bordon, no retrato do MASP [fig. 1], emerge, nesse sentido, ainda mais tizianesco, pois, além de ter sido um dos poucos exemplos, nesse período, de pintor contemporâneo a Tiziano a reproduzir um relógio em um retrato, o fez de uma maneira muito próxima à do cadorino.

A ocorrência de relógios nesse grupo de retratos de Tiziano despertou o interesse de Panofsky, que, em seu *Problems in Titian: Mostly Iconographic* (1969), analisou, no capítulo sobre o problema do tempo em Tiziano, os retratos com relógio, destacando a relevância simbólica do objeto. Para o autor, o relógio devia comportar múltiplos significados, que se inserem em um panorama mais amplo de um interesse profundo que o pintor manifestou, por toda a sua vida, pela natureza do tempo e pela reflexão pictórica sobre o tempo (PANOFSKY, 1992).

Para Panofsky (1992), um dos testemunhos desse interesse do cadorino pelo tempo é dado pela *Mulher ao Espelho* de Edimburgo<sup>195</sup>, que expressa a temática da beleza feminina que, ao se olhar no espelho, constata a passagem do tempo, pela *Três Idades do Homem*<sup>196</sup> e pela *Alegoria da Prudência*<sup>197</sup>.

Tiziano, não foi o único a se preocupar com a questão do tempo. Ao longo de toda a história, artistas registraram das mais variadas formas a preocupação com a passagem do tempo. Petrarca é um dos exemplos mais conhecidos, no âmbito literário, e que também maior influência exerceu sobre outros autores. Petrarca registrou, em inúmeras cartas e sonetos, a preocupação com a brevidade da vida, especialmente à medida que ficava mais velho e que percebia que o tempo ficava menos abundante (WHITROW, 1993).

---

(perdido, c. 1548) [fig. 176], *Retrato de Cavaleiro de Malta* [fig. 50], *Retrato de Cristoforo Madruzzo* (1552) [fig. 2], *Retrato de Fabrizio Salvaresio* (1558) [fig. 174], *Retrato de Homem com Livro e Relógio* (1555-1560) [fig. 181]. No *Papa Paolo III e seus sobrinhos*, parece tratar-se de um relógio do tipo torre, mas não foi possível identificar com certeza, pois a pintura permaneceu inacabada.

<sup>195</sup>Paris, Museu do Louvre, c.1512-15.

<sup>196</sup>Edimburgo, National Gallery of Scotland, c.1513.

<sup>197</sup>Londres, National Gallery, c. 1570.

Os inúmeros retratos com caveira, ampulheta e relógio mecânico certamente correspondem a esse panorama.

No que tange à interpretação do relógio, Panofsky (1992) recorda primeiramente as obras de Suso e de Pisan, e a associação, nestas obras, do relógio mecânico com conceitos como ordem e regularidade e com a virtude da temperança e sabedoria.

Panofsky observa ainda que o relógio, enquanto um instrumento de medição de tempo, herdou muito da gama de significados que eram típicos da ampulheta, como a alusão à passagem do tempo, à lembrança da morte, e a alusão à ideia do "tempo devorador de todas as coisas" (PANOFSKY, 1992, p. 92).

Assim, segundo o autor, o objeto podia assumir, em um retrato, a dupla função, de declarar as virtudes morais do modelo, exaltando-o como *insignie virtutis*, e de aludir à caducidade da vida e à ideia de *memento mori*, substituindo, neste último caso, algumas vezes, até mesmo a caveira, que, conforme foi mencionado, era muito usada em retratos, como símbolo de *memento mori* (PANOFSKY, 1992).

A esses dois significados, o autor acrescenta a função do relógio de aludir ao *status*<sup>198</sup> e à riqueza do modelo, uma vez que se tratava de um objeto caro, que poucos podiam possuir (PANOFSKY, 1992). Panofsky conclui, assim, que o relógio de mesa, nos retratos de Tiziano, condensava valores meramente sociais e “a dupla conotação da temperança e da transitoriedade”. (1992, p. 92).

No entanto, tal hipótese de Panofsky não foi acolhida com unanimidade. Wethey (1971), por exemplo, não se mostrou convencido de que o relógio pudesse comportar sempre essas significações moralizantes. O autor acredita que, em muitos casos, o relógio funcionava apenas como *status symbol*, como no *Retrato de Fabrizio Salvarezio* [fig. 174]<sup>199</sup> e no retrato conhecido como *Retrato de Cavalheiro com Relógio*<sup>200</sup> [fig. 50], nos quais, para o autor, “nada parece sugerir que o relógio é qualquer outra coisa a mais do que um objeto altamente apreciado, adequado para a posição social do modelo”<sup>201</sup> (WETHEY, 1971, vol. 2, p. 40). Mesmo no que tange ao *Retrato de Eleonora Gonzaga*

---

<sup>198</sup> *Status symbol*, conforme as palavras de Panofsky (1992, p.91).

<sup>199</sup> Viena, Kunsthistorisches Museum, c. 1558-60.

<sup>200</sup> Madrid, Museo del Prado, 1550-52.

<sup>201</sup>: “There seems to be no suggestion here that clock is anything more than a highly prized object, suitable to the rank of the gentleman.”



[fig. 49], o autor coloca em dúvida um significado, tanto para o relógio como para o cachorro, os quais para ele, foram inseridos muito mais por propósitos estéticos e de decoro (WETHEY,1971).

No entanto o louvor a Eleonora como *insignie virtutis* se tornou explícito, nesse período, na pena de Aretino. Em carta a Veronica Gambara, de 7 de dezembro de 1537, Pietro Aretino dedicou um soneto de louvor ao duque e à duquesa de Urbino, bem como a Tiziano, pelos retratos destes. Sobre Eleonora, Aretino destaca especialmente sua postura honesta, humilde, pudica, e sua prudência, e compara a harmonia das cores do retrato de Tiziano com a “concordia” interior “che regge in Lionora”(ARETINO, 1957-1960).

Augusto Gentili (2012) lembra que, durante as frequentes ausências do duque, a duquesa Eleonora governava o ducado com energia e astúcia, sem dar importância a boatos que surgiam sobre sua conduta na esfera privada. Para o autor, tudo isto está condensado no retrato de Eleonora,

onde Tiziano expõe com símbolos fáceis e apropriados as virtudes da duquesa: os anéis, os colares, a cintura dourada com a cabeça de marta incrustada de ouro e joias, símbolos de regra e castidade no matrimônio; o cão frequentemente símbolo de fidelidade e o relógio que significa medida e temperança. (GENTILI, 2012, trad. nossa)<sup>202</sup>

Para o autor, toda a imagem da duquesa transmite a tensão do constante autocontrole (GENTILI, 2012).

O segundo retrato de Tiziano a exibir o relógio, é *Retrato de Sperone Speroni* [fig. 51]<sup>203</sup>. A importância de se mencionar esse retrato é que, este é o que mais se assemelha, dentre os retratos com relógio do cadorino, ao retrato do MASP, na forma de abordagem. Ele exibe uma mesma atmosfera austera, semelhante pose três-quartos, e é

---

<sup>202</sup>“[...] dove Tiziano espone con simboli facili e appropriati le virtù della duchessa: glo anelli, le collane, la cintura dorata con la pellicetta di martora incrostata d’oro e gioiesi sono segnali di regolata castità nel matrimônio; il cane, al solito, indica fedeltà; l’orologio sta per misura e temperanza.”As páginas consultadas foram gentilmente cedidas pelo Prof. Gentile, quando o exemplar estava sendo impresso, por isso não foi possível indicar a página, que está contida em uma subdivisão de capítulo intitulada “Orologi, dogi, e altri personaggi”.

<sup>203</sup>Treviso, Museo Civico, 1544. O retrato foi atribuído a Tiziano, por Fiocco (1957), Pallucchini (1969), Valcanover (1969) e Pedrocco (2000). A identificação do retrato como Sperone Speroni também foi acenada por Fiocco (1957). O autor justifica a identificação com base na semelhança do modelo com uma gravura de Tiepolo, reproduzida em uma edição de 1740, das obras completas de Speroni. A obra possui uma inscrição no alto à esquerda, que indica a idade de 44 anos do modelo. A revelação constituiu um forte argumento na identificação do modelo como Speroni e na datação da obra de 1544, pois, além de este ter mencionado, em testamento de 1569, um retrato seu feito por Tiziano 25 anos antes, ou seja, em 1544, este nasceu em 1500. (FIOCCO, 1957, p. 178-179).

caracterizado pela força expressiva do olhar voltado para o observador. Por último, assim como no retrato do MASP, o modelo também toca o relógio.

Embora a identificação não seja comprovada, conforme demonstrou Elisabetta Saccomani, que analisou a iconografia da imagem de Speroni<sup>204</sup>, tal imagem de homem sóbrio, rico de vida interior, é perfeitamente coerente com a figura pública que foi Sperone Speroni. Nascido em Pádua, em 1500, Speroni foi um intelectual bastante reconhecido de seu tempo: assumiu, em 1528, a cátedra de Lógica da Universidade de Pádua, e escreveu comentários de Aristóteles, mas se preocupou especialmente com as questões morais, em seus discursos e diálogos, traçando os deveres morais tanto do homem público, ou príncipe, quanto do privado. Nesse retrato, o relógio poderia aludir às virtudes morais do homem público, mas também do homem privado, do *pater familias*.

Para os poucos autores que abordaram o tema do relógio no retrato, recentemente, no entanto, a interpretação de Panofsky é um tanto restritiva. Maria Inês Aliverti (2004) ressalta ainda que esse autor não considerou a obra de Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes*. Para estes autores, a tendência observada é de considerar, além desses múltiplos significados apontados por Panofsky, deduzíveis da análise da iconografia do objeto, muitas outras possibilidades de interpretação, que levam em conta elementos como a identidade do modelo, as circunstâncias históricas que envolveram a realização do retrato, bem como todos os aspectos da obra.

O estudo de Pancheri (2005) sobre a relógio no retrato, é o mais amplo estudo sobre o tema, encontrado ao longo desta pesquisa. Com este autor, o relógio adquire uma gama muito mais ampla de possibilidades de interpretação simbólica.

Como foi analisado nas páginas anteriores, o relógio, por suas qualidades intrínsecas, ligou-se a uma gama cada vez mais ampla de conceitos e ideias. Sendo um objeto capaz de comportar simultaneamente múltiplas significações, sua ligação com o retrato produziria muitos frutos.

Pancheri (2005, p. 57) observa ainda, que embora no início da associação relógio-retrato, no *Retrato de Homem com Flecha* [Fig. 168], o objeto tenha simbolizado a

---

<sup>204</sup>Saccomani não se mostra totalmente convencida da identificação do modelo como Sperone Speroni, mesmo com os argumentos apresentados por Fiocco (1957), pois a efigie do retrato de Treviso é muito diferente da fisionomia do retrato em mármore do monumento tumular de Speroni (SACCOMANI, 1989).

ideia de *memento mori*, o desenvolvimento sucessivo do simbolismo do relógio conduzirá a “planos semânticos totalmente diversos”.

Para Pancheri (2005), a leitura de tal objeto deve ser guiada pelas especificidades de cada obra. Segundo o autor, o retrato “entendido como descoberta do indivíduo e como resposta à exigência de deixar um traço durável de si, encontrará gradualmente no relógio um interlocutor dialético”<sup>205</sup>.

No entanto, o autor destaca que é necessário, antes de tudo, não perder de vista que a representação do relógio pode aludir à própria posse desse objeto por parte do modelo, ou seja, “...à sua utilidade prática de dispor de um marcador de tempo doméstico ou portátil, que faz com que o usuário não dependa dos relógios públicos: o que nesse caso constituía um sinal de independência e emancipação”<sup>206</sup>. (PANCHERI, 2005, p. 58).

A esse significado elementar, deve se sobrepor a função de indicar a condição social e econômico do modelo, uma vez que se trata de um objeto precioso e de custo elevado. Além disso, devem ser considerados os dicionários iconológicos e a literatura emblemática, e, por último, as possíveis significações mais pontuais (PANCHERI, 2005).

Assim, para Pancheri (2005), no *Retrato de Família de Tomas More e Georg Giszze*, de Holbein, por exemplo, o relógio tem como principal função simbolizar a virtude dos modelos [fig. 172-173]. Contudo, para o autor, no primeiro, pode aludir a virtudes e ideias mais específicas como a de grande conselheiro, de *pater familias* e do sábio homem político. No segundo, o pequeno relógio, do tipo *tamburino*, que se encontra em cima da mesa, em meio a outros objetos de escritório, parece ter, para o autor, relação com o moto moralizante *Nulla sine merore voluptas*<sup>207</sup>, inscrito na parede atrás do modelo. Levando-se em conta todos os detalhes da obra e a identificação do modelo como um mercante, Pancheri sugere que o relógio, nesse retrato, evocaria a ideia “da moderação, mas também a importância da gestão do próprio tempo típica da mentalidade mercantil” (PANCHERI, 2005, p. 59)<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup>“Il ritratto inteso come scoperta dell’individuo e come risposta all’esigenza di lasciare una traccia durevole di sè troverà gradualmente nell’orologio un interlocutore dialettico” (PANCHERI, 2005, p. 57, trad. nossa).

<sup>206</sup>“In primo luogo, l’utilità praticadi disporre di um segnatempo domestico o addirittura portatile, senza dover ricorrere agli orologi pubblici: in questo caso Esso costituisce um segno di indipendenza e di emancipazione”.

<sup>207</sup>“Não há prazer sem lamentação.”

<sup>208</sup>“Un richiamo alla moderazione, dunque, ma anche una rivendicazione d’indipendenza nella gestione del proprio tempo, tipica da mentalidade mercantile”.

A leitura pontual sugerida por Pancheri (2005) é facilitada pelo fato de os modelos de ambos os retratos serem conhecidos, bem como seus cargos e funções na sociedade em que viveram. O mesmo ocorre com os retratos de Tiziano.

Após o retrato de Eleonora Gonzaga [Fig. 49] e o de Sperone Speroni [Fig. 51], Tiziano pintou, na Augusta, o retrato de Carlos V e da Imperatriz Isabela, hoje conhecido apenas por uma cópia de Rubens [fig. 176]<sup>209</sup>. Neste, um belo relógio figura isolado na mesa, no primeiro plano da composição, entre os dois modelos.

Para Panofsky (1992), o relógio nesse retrato simboliza principalmente a ideia de *memento mori*, com uma nota acentuadamente melancólica, especialmente pelo fato de que a imperatriz já era falecida quando o retrato foi realizado.

No mesmo período e local, Tiziano pintou o *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle* [fig. 175]<sup>210</sup>. Este exibe uma abordagem um pouco diversa do anterior: Tiziano apresenta Granvelle com a monumentalidade e elegância aristocrática de seus primeiros retratos juvenis, criando uma atmosfera de maior ostentação, embora austera. Granvelle (1517-1586) era um personagem político eminente na corte de Augsburg. Em 1540, foi feito bispo de Arras; em 1550, assumiu o cargo de conselheiro de Carlos V e, em 1561, foi nomeado cardeal. Para Pancheri (2005), o relógio, nesta obra, simboliza o cargo de conselheiro imperial de Granvelle<sup>211</sup>; e o mesmo significado comportaria o retrato que Anthonis Mor pintou do mesmo modelo, um ano depois<sup>212</sup>.

No *Retrato de Cristoforo Madruzzo* [fig. 2], desse mesmo período, o relógio recebe um considerável destaque na composição. O objeto é revelado com a cortina vermelha, que se abre com o gesto do modelo, como que “chamado pelo tinido do sino”, conforme observou Pancheri (2005). Para o autor, além de simbolizar a moderação do príncipe e sua condição de prelado, o relógio pode aludir também a um evento específico da vida do modelo: “a inusitada honra a Madruzzo, em 2 de julho de 1541, quando Carlos V, entrando em Trento, presenteou o próprio anfitrião com um relógio”. (PANCHERI, 2005, p. 63). Para Sartori (1988-89, apud Pancheri, 2005, p. 63), Madruzzo foi apresentado por

---

<sup>209</sup>Perdido, mas documentado como de 1548. A cópia de Rubens é datada de c. 1628; Madrid, Coleção dos Duques de Alba.

<sup>210</sup>Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 1548.

<sup>211</sup> Todavia, o retrato que Tiziano pintou de Granvelle com um relógio é, conforme mencionado, datado de 1548, e, portanto anterior ao cargo de conselheiro de Carlos V que Granvelle assumiu em 1550. De qualquer modo a influência política de Granvelle na corte de Carlos V é reconhecidamente anterior a 1548.

<sup>212</sup>Viena, Kunsthistorisches Museum, 1549.

Carlos V com um relógio, na ocasião da passagem do imperador por Trento nessa data<sup>213</sup>. O objeto, aparentemente, acompanhou o retrato nos anos posteriores, pois de acordo com Pancheri (2005, p. 63) e Camesasca (1987, p. 88) Giovanni Battista Cavalcaselle teria visto, em 1865, a tela e o relógio na residência dos Salvadori, em Trento<sup>214</sup>. O fato de Madruzzo ter sido presenteado com um relógio por Carlos V, poderia explicar esse suposto fato de que o relógio fora conservado junto ao retrato<sup>215</sup>.

Camesasca (1987) também propôs uma leitura mais pontual para essa obra. Para o autor, o ano 1552, e a hora marcados no relógio [fig. 184] podem constituir uma chave de leitura, especialmente levando-se em conta o fato de que a inscrição do ano também figura no canto superior direito da obra. Para o autor, é provável que o relógio aluda aos acontecimentos do Concílio de Trento, especialmente ao horário de início das reuniões diárias<sup>216</sup>.

Marques (1998, p. 94) considerou o relógio, nessa obra, um *memento mori*, no sentido de “uma advertência sobre a transitoriedade da glória e a necessidade da temperança”, ressaltando que isso não implica a exclusão de hipóteses de significação mais pontuais.

Sobre o *Retrato de Fabrizio Salvaressa* [fig. 175], que exhibe um belo relógio do tipo torre e ornamentos dourados, Pancheri (2005, p. 58) propõe também uma leitura mais pontual. Baseado em informações de que o modelo pertencia à família Salvaressa de Gênova, a qual se dedicava ao mercado de escravos, o autor sugere que o relógio, nesse

---

<sup>213</sup> Pancheri (2005) parece ter encontrado essa informação na seguinte tese que ele cita na nota adjunta ao trecho em que afirma tal fato: M. Sartori, *La Villa suburbana nel Cinquecento: Il palazzo delle Albere a Trento ed il cardinale Cristoforo Madruzzo*, tese de doutorado, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1988-1989, p. 34-35 (conforme Pancheri, 2005). Pancheri (2005) cita tal obra e autor em nota, mas não fornece maiores detalhes sobre tal informação. Não foi possível ter acesso à referida tese de M. Sartori (1988-1989) para verificar tal informação e conhecer como este autor a teria encontrado.

<sup>214</sup> Na breve pesquisa realizada, não foi possível saber qual o trecho de Cavalcaselle (1865) que Camesasca (1987) e Pancheri (2005) se referem. Na biografia sobre Tiziano, de Crowe e Cavalcaselle (vol. 2, 1877, p. 186) esses autores mencionam o fato de que o retrato de Madruzzo se encontrava, na ocasião, na residência de Valentino Salvadori. Nesse trecho, no entanto, esses autores só mencionam o relógio representado no retrato.

<sup>215</sup> Conforme Pancheri (2005) e Camesasca (1987). Este último considerou significativo o fato de o relógio ter sido conservado junto ao retrato até pelo menos 1865. Ao que parece, Camesasca não conheceu a tese de M. Sartori (1988-1989).

<sup>216</sup> O autor tece ainda relações com relatos de um relógio que Madruzzo teria instalado na torre da catedral de Trento, na ocasião do Concílio. O autor coloca ainda a possibilidade de que o ano inscrito aluda a um episódio, ocorrido durante o concílio de Trento, em que o exército do duque Maurício da Sassaonia ameaçou invadir a cidade. Com essa notícia, as reuniões teriam sido interrompidas, e os padres, que estavam em Trento, incluindo Madruzzo, teriam se estabelecido em Veneza, onde Tiziano estaria pintando seu retrato (CAMESASCA, 1987).

retrato, possa evocar a utilidade do objeto na navegação: “é difícil resistir à tentação de ler na expressão da face a percepção do som do relógio que poderia indicar a hora da partida de uma embarcação”<sup>217</sup>.

Um dos motivos para Tiziano concentrar tantos retratos em seu catálogo é o fato de que o pintor atendeu, mais do que qualquer outro pintor do período, a príncipes, governantes e nobres das principais cortes europeias, a começar pelo retrato de Eleonora Gonzaga. Isso se tornaria mais comum, após a estadia do pintor em Augsburg, na corte imperial, em 1548. Como já foi mencionado aqui, Carlos V herdou de seus ancestrais duques borgonheses a admiração e o interesse pelo artefato, e possuiu vários exemplares, conservando alguns junto de si até o final de sua vida<sup>218</sup>. Além disso, Augsburg, ao lado de Nuremberg, era o maior centro de produção de relógios da época.

No que tange à interpretação do relógio nos retratos de indivíduos ligados à corte de Augsburg, Aliverti (2004) sugere uma leitura baseada especialmente na obra de Guevara, *Relox de Príncipes* (1529).

Aliverti (2004) realizou um estudo sobre a iconografia dos cerimoniais realizados em Gênova para a visita de Felipe II. E analisou inclusive a iconografia de um retrato do velho Andrea Doria, de cerca de 1560, que estaria em relação com esse contexto histórico de Gênova. A autora observa o fato de que, justamente nesses mesmos anos de grande circulação da obra de Guevara, o relógio ocorre em uma série de retratos de personagens políticos influentes, como o *Retrato do Papa Paulo III e Sobrinhos* [fig. 177]<sup>219</sup>, o *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle* [fig. 175], o *Retrato de Isabela e Carlos V* [fig. 176], o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* [fig. 2], de Tiziano, e, por fim, em um retrato do velho Andrea Doria, com um gato e um relógio, de cerca de 1560, sobre o qual recaía o foco de análise e de interesse da autora [fig. 178]<sup>220</sup>.

Nesse retrato, Doria está sentado ao lado de uma mesa, sobre a qual repousam um relógio mecânico e um gato. A autora analisou esse retrato de Doria frente ao contexto

---

<sup>217</sup>“É difficile sottrarsi all tentazione di leggere nelle espressione dei volti la percezione del suono dell’orologio, che potrebbe annunciare l’ora della partenza da uno scalo”.

<sup>218</sup>Carlos V foi um grande apreciador do relógio. Segundo Cipolla (1989, p. 56), era famosa sua coleção de relógios. Giannello Torriano, um dos mais famosos relojoeiros da época, trabalhou para Carlos V. De acordo com Aliverti (2004), o relógio foi, ao lado dos quadros de Tiziano, uma das poucas paixões das quais o imperador não se desfez na velhice.

<sup>219</sup>Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte, 1545-6.

<sup>220</sup>Genova, Villa del Principe, Palazzo di Andrea Doria, Atribuição a Willem Key, c. 1560.

mais amplo das relações entre Gênova e o império de Carlos V (2004). Para a autora, o *Relox de Príncipes*, de Guevara, pode ser a chave para o entendimento do conteúdo semântico do relógio em todas essas obras, principalmente no *Retrato de Doria* [fig. 178].

Aliverti (2004, p. 33) acredita, inclusive, que o próprio Granvelle, um dos representados com relógio, poderia estar por trás da decisão de representar o relógio nessa série de retratos, uma vez que, segundo a autora, este buscou, nesse período, reforçar a influência política de Carlos V, especialmente na península Itálica, através de meios como a poesia, historiografia, festas de corte, cerimônias, retratos oficiais, medalhas comemorativas e livros.

Além de guia e conselheiro religioso de Carlos V, Guevara acabaria exercendo forte influência moral e política sobre o Imperador, especialmente por meio de duas obras que dedicou ao mesmo: o *Libro Aureo de Marco Aurelio* (1528) e o já mencionado *Relox de Príncipes*, publicado um ano mais tarde. Na primeira, o autor narra, em tom laudatório, a vida do imperador romano Marco Aurélio, em uma biografia romanceada, seguida de cartas apócrifas deste último (REDONDO, 1976). Guevara coloca Marco Aurélio como o imperador-filósofo, cuja vida e forma de governo ordenada e regulada<sup>221</sup> deviam servir de inspiração para o príncipe cristão e também para todos os homens virtuosos. Na segunda, avalia moralmente diversos aspectos da vida e a forma ideal de agir, para todos os indivíduos, em todas as esferas: familiar, pública, individual e administrativa, tomando sempre como exemplo situações e personagens do mundo greco-romano, mas principalmente Marco Aurélio.

Tanto o *Libro Aureo* como o *Relox de Príncipes* foram sucessos editoriais do período, tendo sido traduzidos para várias línguas, ao longo do século XVI. O *Relox de Príncipes* surge, desde sua primeira edição, de 1529, condensado ao *Libro Aureo*<sup>222</sup>.

Para Aliverti (2004), além das muitas relações que podem ser tecidas com a obra de Guevara o relógio poderia aludir à relação de colaboração e fidelidade do modelo com o império de Carlos V, uma vez que o relógio assume uma conotação política no livro,

---

<sup>221</sup> Nessa obra, no capítulo intitulado *Como Marco Emperador repartia todas las horas del dia para cõplir cõ todos los negocios del impero*, fica clara a importância da organização do próprio tempo, para os homens que exerciam importantes atividades políticas e administrativas. (GUEVARA, 1532).

<sup>222</sup> Em 1529, foi publicada em Valladolid uma segunda edição do *Libro Aureo*, junto à primeira edição do *Relox de Príncipes*. O título referia-se às duas obras: *Libro de Emperador Marco Aurelio cõ Relox de Príncipes*.

por estar implícita a comparação do funcionamento harmonioso do mecanismo do relógio com o a relação entre o príncipe e seus conselheiros (ALIVERTI, 2004).

Para a autora, Doria conhecia esta obra de Guevara, assim como o próprio Guevara, com o qual teve oportunidade de navegar, em uma de suas galeras, que transportou também Carlos V, nas viagens para a Sicília (ALIVERTI, 2004, p. 35).

No caso do *Retrato de Madruzzo* [fig. 2], tal análise de Aliverti se torna particularmente sugestiva, devido ao fato de que o relógio representado pode equivaler àquele que Madruzzo teria supostamente ganho de Carlos V, em 1541<sup>223</sup>. Madruzzo (1512-1578) nasceu em Trento, de uma nobre família aristocrática, e, depois de completar os estudos em Padova, iniciou a carreira eclesiástica tornando-se cardeal em 1542. Defendeu abertamente os interesses da coroa espanhola, com quem mantinha relações políticas desde o início de suas atividades eclesiásticas, conduzindo missões diplomáticas a serviço de Carlos V.

No caso do retrato de Doria, a autora considera que se deve ainda levar em consideração o simbolismo do gato e a relação gato-relógio. Enquanto o gato simbolizaria a liberdade e independência e, portanto, poderia representar a república genovesa, o relógio simbolizaria o império de Carlos V (ALIVERTI, 2004)<sup>224</sup>.

No entanto, também para a autora, tal interpretação não exclui as significações delineadas por Panofsky (1992), assim como não exclui outras significações também mais pontuais, como a de que o objeto possa aludir às habilidades do almirante como navegador, uma vez que o objeto se associava frequentemente à bússola e aos instrumentos de navegação (ALIVERTI, 2004)<sup>225</sup>.

Na segunda metade do século XVI, e especialmente no século XVII, a associação relógio-retrato se difunde, especialmente, nos retratos de caráter mais áulico. Constituem exemplos notáveis, os já mencionados retratos da monarquia espanhola, que guardam um débito com os retratos de Tiziano, e os retratos de membros da família Medici [fig. 170-171].

---

<sup>223</sup> Rever p. 115 e nota 213.

<sup>224</sup> O que, para a autora, corresponderia plenamente com o momento político de Gênova, e com o fato de que o almirante devia estar preocupado em preservar a independência da República.

<sup>225</sup> A autora observa que, nesse caso, a combinação relógio-bússola poderia simbolizar uma comparação entre o senso de missão política de Doria e seu senso de comando na navegação (ALIVERTI, 2004).



Nesses retratos de corte, o relógio podia simbolizar simultaneamente a autoridade principesca e a temperança do governante, ao mesmo tempo em que simbolizava a consciência do modelo da brevidade da glória e da vida. No *Retrato da Rainha da Espanha Marianna d'Augsburgo*, de Juan Carreño de Miranda, esse último simbolismo acabou sendo particularmente enfatizado, com a atmosfera austera e a condição de viúva da rainha [fig. 180]<sup>226</sup>.

A esses retratos oficiais, somam-se ainda retratos como o do *Cardeal Richelieu* [fig. 179], que se inserem em uma tradição iconográfica que tem incício com o *Retrato de Cristoforo Madruzzo* [fig. 2] de cardeais ao lado de um relógio.

Mas se, por um lado, o objeto se associava cada vez mais aos retratos abertamente áulicos, por outro, se ligava por vezes a uma abordagem mais austera do retrato conforme revela o *Retrato de Pankraz Von Freyberg* [fig. 183]<sup>227</sup>.

No *Homem com Livro*<sup>228</sup>, um dos últimos retratos com relógio de Tiziano [fig. 181], o pintor mostra-se atento à retratística intimista, sóbria e, ao mesmo tempo, oficial, de Tintoretto [fig. 182].

Com essa análise foi possível ter certeza da complexidade simbólica do relógio no retrato. Com as bases em um substrato comum de ideias, o simbolismo do relógio no retrato podia comportar muitas variações, o que acabava por se refletir em maior variedade nas formas de abordagem, que visavam colocar a ênfase sobre um ou outro simbolismo.

---

<sup>226</sup>Viena, Kunsthistorisches Museum, 1655.

<sup>227</sup>Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle, c. 1545.

<sup>228</sup>Copenhague, Statens Museum, 1550-60.

### 3.6 O Relógio no Retrato do MASP

Como foi possível perceber com a análise anterior, as leituras do relógio em retratos são muito variadas, embora repousem sobre um substrato comum de ideias. O objeto, como um símbolo bem sucedido, conforme observou Alverti (2004, p. 40), adquiriu uma densidade semântica que exclui soluções interpretativas muito mecânicas.

Levando em conta toda a análise sobre a iconografia do objeto nas páginas anteriores, coloca-se então uma das perguntas que motivou toda essa pesquisa: o que simboliza o relógio no retrato do MASP? Ou, ainda, diante das múltiplas possibilidades de leituras consideradas: Quais significados o objeto pode comportar nessa obra?

Em tais questionamentos, defronta-se com um problema: a identidade do modelo é desconhecida.

Como foi possível perceber, em quase todos os casos anteriormente analisados, a identidade do modelo era conhecida. No entanto, os aspectos da obra podem contribuir para direcionar a reflexão.

Como foi analisado, a mesma exibe um caráter sutilmente áulico. Para isso, contribuem o caráter rígido e solene da pose; o nicho arquitetônico *all'antica*, que evoca a estatuária clássica; as vestes elegantes e requintadas e o anel da mão direita. Toda essa combinação de elementos não deixa dúvidas de que o relógio, nessa obra, funciona como *status symbol*.

No entanto, parece pouco provável que o relógio comporte apenas essa função, tendo em vista outros aspectos da obra e o caráter simbólico polivalente do objeto. O caráter celebrativo da obra, somado a características como a gama sóbria de cores, a atmosfera austera e envolvente, que distancia a obra da ostentação monumental dos retratos de corte, o olhar expressivo e direto, que parece revelar a íntima realidade do modelo e colocar em relevo sua vida interior e intelectual, indicam que o relógio também simboliza as virtudes morais do modelo num sentido amplo, demarcando o modelo como *insignia virtutis* e *exempla virtutis*. O gesto de segurar o relógio poderia simbolizar a vida ordenada e guiada pela razão, pela temperança, pela moderação e sabedoria, ou seja, a vida guiada pela virtude.

Nesse sentido, enquanto o relógio representaria principalmente a dignidade alcançada por meio da virtude, o anel teria relação com a afirmação de dignidade adquirida. O relógio expressaria assim, simultaneamente, o elevado nível social e moral do retratado.

Assim, a tela do MASP se alinha perfeitamente a um tipo de retrato laudatório, ainda que mais íntimo e privado, cujo objetivo final parece ser o da exemplaridade moral, que pode induzir, ainda que na esfera privada, outros homens de valor a uma vida virtuosa (POMMIER, 2003, p. 108) e também parece se alinhar, se não propriamente a imagem serena de um filósofo neo-estoico, dada a nota emotiva e de incerteza que pervade a obra, a todo um clima cultural onde a figura do “virtuoso” constitui “uma importante realidade da vida italiana do *cinquecento*” (GREGORI, 1978, p. 275).

No entanto, o conteúdo simbólico moralizante do relógio do MASP converge, muito provavelmente, na ideia de *memento mori*, da lembrança constante da passagem do tempo, da transitoriedade da vida, pois, sendo o modelo um homem moralmente virtuoso e intelectualmente refinado, ele não poderia se esquivar da reflexão sobre a passagem do tempo, sobre a inexorabilidade da morte e sobre a importância de fazer bom uso do próprio tempo, que era um tema moral que sempre preocupou os homens culturalmente refinados. A atmosfera densa e taciturna da obra, que envolve a imagem do modelo, adquire, assim, um caráter simbólico e uma nota elegíaca que reforça a ideia de *memento mori* e da atenção do modelo ao fluxo do tempo que transcorre rapidamente.

No caso da alusão ao *memento mori*, o gesto de segurar o relógio simbolizaria também a atenção do retratado ao fluxo incessante do tempo, evocando, de certa forma, os retratos mencionados em que o modelo segura uma ampulheta [fig. 157 e 159].

Assim, completa-se a tríade simbólica proposta por Panofsky (1992) para o relógio em retratos de Tiziano, que, como se vê, parece aplicar-se perfeitamente ao retrato do MASP.

Um ponto a ser considerado, na leitura da obra do MASP, é que, embora a identidade do modelo não seja conhecida, tudo parece indicar que ele seja oriundo da nobreza ou aristocracia, ou que fosse, ao menos, um comerciante abastado de gostos requintados. Além das evidências visuais fornecidas pela própria obra, as evidências históricas permitem afirmar que Bordon atendeu com grande frequência a ricos comerciantes, nobres e aristocratas, nas várias localidades em que atuou. Dentre esses, ricos

mercantes e figuras políticas influentes, que muitas vezes estavam ligados ao ambiente em que Tiziano atuou como o pintor mais prestigiado.

Vasari, na narrativa sobre Bordon, listou um público de classe social elevada, mesmo nas cidades de província, como Vicenza e Treviso. Em Veneza, de acordo com esse autor, após o sucesso da *Entrega do Anel ao Doge* [fig. 72], de 1534-5, Bordon “começou a ser empregado por muitos gentil-homens”, tendo realizado pinturas para a aristocrática família Foscari (VASARI, 2007, p. 1297). Em Crema, o pintor atendeu a família Manfron, que pertencia à nobreza de Vicenza e cujos membros masculinos eram ligados às atividades militares venezianas (CANOVA, 1984).

Mais tarde, segundo Vasari (2007) e como apontam os indícios, Bordon trabalharia na corte francesa. Nesse sentido, é significativo que, em um retrato de atribuição desconhecida, de Henrique II [fig. 185], o monarca francês tenha sido representado segurando um relógio do tipo *tamburino*.

De acordo com Jackson (2005), embora Bordon não tenha integrado o grupo de pintores que trabalharam para Carlos V, ele provavelmente atendeu a um público de corte estreitamente ligado ao imperador. Segundo a autora, a rainha Maria<sup>229</sup>, irmã do monarca, possuía duas pinturas de Bordon. Nicolas Perrenot de Granvelle e seu filho Antonio Perrenot de Granvelle, o mesmo retratado por Tiziano ao lado de um relógio [fig. 175], devem ter encomendado obras de Bordon, pois, segundo Jackson, um inventário da família, de 1607, menciona uma *Vênus* pintada pelo trevisano (JACKSON, 2005).

Além disso, o pintor realizou muitas obras para membros da rica e poderosa família Fugger, conforme o testemunho de Vasari (2007) e de Pietro Aretino (1957-1960)<sup>230</sup>. Vasari menciona também dois outros clientes na Augusta: “*i Prineri*”<sup>231</sup>, que seriam “grandes homens daquele lugar”, e “o cardeal de Augusta”, o qual, de acordo com a ampla pesquisa realizada por Jackson (2005), corresponde a Otto Von Truchsess-Waldburg, que estudou com Antonio Perrenot de Granvelle, em Pádua e que era membro da poderosa classe mercantil da Augusta.

---

<sup>229</sup> Maria de Habsburgo (1505-1558), também conhecida como Maria da Hungria ou da Áustria.

<sup>230</sup> Pietro Aretino, em carta de dezembro de 1548, elogia Bordon, após ter visto belas pinturas suas na casa de “Cristofano Fuccari”.

<sup>231</sup> Para Jackson (2005) pode corresponder à família Primmel.

Para Jackson (2005, p. 20), Bordon atendeu Christoph Fugger em Veneza, e também a seu filho, Raymond Fugger, que viveu em Veneza durante esse período, o que demonstra que as ligações do pintor com a Augusta eram múltiplas.

Em Milão, onde esteve comprovadamente ao menos em 1548, Bordon possuía vários clientes nobres sendo o mais importante deles Carlo da Rho, chamado por Vasari (2007, p. 1298) de “Carlo da Roma”<sup>232</sup>. Da Rho era um membro da aristocracia local que se casou com uma nobre. Segundo Fossaluzza (1984, p. 117), documentos permitem delinear a figura de Carlo da Rho como um empenhado homem de negócios e administrador de posses de terras pertencentes à família. Posicionou-se favorável ao domínio espanhol em Milão e aparece com destaque nos documentos oficiais, nos anos desse domínio imperial. Segundo Fossaluzza (1984), no *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, de 1541<sup>233</sup>, ele é descrito com destaque entre os 40 nobres milaneses que acompanharam a entrada do imperador Carlos V em Milão. Neste, “Carlo da Ro” é chamado de “fortunato ingegno” e “la mente accesa”<sup>234</sup> (FOSSALUZZA, p. 118, 1984)<sup>235</sup>.

Como se sabe, no período de domínio espanhol em Milão, especialmente no governo de Ferrante Gonzaga, a presença de pintores venezianos é digna de nota. No final de 1548, nos dias da passagem de Felipe II, além de Bordon, Milão contava com a presença de Tiziano (FOSSALUZZA, 1984).

De tal digressão sobre o perfil de alguns dos clientes de Bordon, é possível concluir que seria difícil, para o pintor, furtar-se a proximidades inclusive iconográficas com a pintura de Tiziano, e isso inclui a reprodução do relógio em retratos. Além disso, sendo o modelo do MASP oriundo de qualquer desses meios analisados - seja um nobre ligado à corte de Augsburg, um rico mercante dessa região, ou um nobre veneziano -, é pouco provável que ele não fosse familiarizado com o objeto e com seu valor simbólico e alusivo.

---

<sup>232</sup> Apesar de terem sido propostas várias datas para a viagem de Bordon a Milão, a única segura é a de 1548, conforme um documento descoberto por Giorgio Fossaluzza (1984, p.115).

<sup>233</sup> De autoria de Giovanni Alberto Albicante.

<sup>234</sup> Albicante (1541, p. 44).

<sup>235</sup> Bordon realizou várias pinturas para Carlo da Rho, dentre elas, o retrato do mesmo, hoje perdido, e o de sua esposa, Paola Visconti [Fig. 93].

Além disso, é importante recordar que Augsburg era, ao lado de Nuremberg, um dos principais centros de fabricação do relógio mecânico. O próprio exemplar reproduzido no retrato do MASP é quase certamente de origem germânica ou nórdica<sup>236</sup>.

Ademais, dessa digressão sobre o perfil dos clientes que Bordon atendeu, emerge a importância de se conferir talvez, maior relevância às ideias contidas no *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara na decisão de representar um relógio na mão do modelo da obra do MASP. No meio desses clientes que Bordon atendeu, de nobres e aristocratas ligados a Carlos V e à corte de Augsburg, certamente as ideias de Guevara deviam circular amplamente.

O *Relox de Príncipes* (1529) foi traduzido para o italiano e publicado em Veneza em 1543<sup>237</sup>. Coincidentemente, um intelectual preocupado com questões morais, como foi Sperone Speroni, e que possivelmente tinha conhecimento das obras de Guevara, foi eternizado por Tiziano, em um retrato com um relógio, em 1544, que exibe grande correspondência formal e estilística com o retrato do MASP [fig. 51].

E, embora a obra do MASP seja de um período um pouco anterior a tal edição veneziana em língua italiana, as ideias podiam circular entre os meios aristocráticos já desde antes, especialmente tendo em vista o caráter cosmopolita de Veneza.

A relação com a obra de Guevara não implica, necessariamente, como sugeriu Aliverti (2004), para alguns retratos de Tiziano, que o relógio simbolize o apoio ao Império de Carlos V, pois, para formular tal hipótese, seria necessário conhecer a identidade do modelo. A relação talvez se estabeleça muito mais com a comparação, na obra de Guevara, do relógio, que rege as atividades diárias de um indivíduo, com a virtude, que rege a vida do indivíduo no campo político e comunitário, individual e privado.

Nesse sentido o significado da virtude seria reforçado e a evocação da ideia de *memento mori* poderia assumir de forma mais expressiva o papel de lembrar a importância de fazer bom uso do tempo, tendo em vista uma vida virtuosa e construtiva.

---

<sup>236</sup>Conforme analisado no presente trabalho, os relógios mais semelhantes ao exemplar do retrato do MASP encontrados em museus são provenientes da Alemanha [fig. 113, 114 e 115]. Segundo a especialista Mara Miniati, do Museo Galileo de Florença, em resposta a e-mail da autora (maio, 2012), o relógio do retrato do MASP é certamente de origem francesa ou germânica.

<sup>237</sup>A versão condensada do *Relox* e do *Libro Aureo* (MEZZATESTA, 1984, p. 625).

Até aqui, foram analisadas apenas as significações mais gerais, já apontadas por diversos autores para os outros retratos analisados, ainda que consideradas em relação à forma de abordagem da obra do MASP.

A esta altura, coloca-se um último questionamento: qual significado mais pontual poderia comportar o relógio, em uma obra como a do MASP?

Nenhum elemento dessa obra, de modelo desconhecido, parece incitar uma leitura mais pontual, exceto um detalhe quase mínimo. Observando mais atentamente o retrato junto ao acervo do Museu de Arte de São Paulo, foi possível identificar que, no relógio, de quadrante dividido em 12 horas, o ponteiro marca entre uma e duas horas.

Tal detalhe, somado ao aspecto geral da obra, faz recordar o papel comemorativo do retrato. Muitos comitentes queriam não apenas fixar sua imagem, mas fixá-la também em um preciso momento de sua vida, conforme destacou Campbell (2000). Passou a ser muito frequente que os modelos escolhessem data de aniversário, de matrimônio, ou datas em que o modelo foi condecorado, ou adquiriu cargo político ou eclesiástico relevante.

Uma vez que o relógio mecânico é um instrumento de tempo que marca as horas, ele pode aludir não apenas ao tempo que flui, mas também a um momento específico no tempo. O relógio, como símbolo de momento ou evento, determinou diferentes interpretações no *Retrato de Cristoforo Madruzzo* [fig. 2], no qual, inclusive, como foi analisado, o horário marcado pelo relógio é bem visível [fig. 184], e, assim como no retrato do MASP, o objeto é particularmente enfatizado na composição. A hora indicada pelo ponteiro parece ter relevância também no *Retrato de Homem com Flecha* [fig. 168-169], como foi analisado nas páginas anteriores.

De forma geral, tempo e retrato estiveram sempre ligados. O retrato, enquanto forma pictórica que registra a aparência do modelo, seria reconhecido por seu poder de eternizar a aparência humana, de fazer com que ela pudesse ser contemplada, na ausência ou após a morte do indivíduo. Essa noção foi difundida no Renascimento, a partir de Alberti em seu *De pictura* (1435). Foi Alberti, conforme destacou Pommier (2003), que, no

abrir do Renascimento, proclamou o valor memorial do retrato e seu triunfo sobre a morte: “E assim a efígie de quem já está morto, com a pintura, tem vida longa”<sup>238</sup>.

As mudanças na forma de perceber o tempo, com o advento do relógio mecânico e com a evolução dos calendários, que passaram a sincronizar e condicionar cada vez mais as atividades humanas, tiveram profunda influência na noção individual do tempo, que acabou por se refletir no papel memorial do retrato pictórico.

Campbell (2000) recorda um retrato de Christoph Amberger, que representa Matthäus Schwarz, que trabalhou como contador para Jacob Fugger [fig. 186]. Este teve seu retrato pintado por Amberger na ocasião de seu aniversário de 45 anos (CAMPBELL, 2000 p. 191).

Era muito comum registrar a idade do retratado e a data de finalização da pintura no retrato (CAMPBELL, 2000). Todavia, neste caso, a precisão do registro é digna de nota. Abaixo da janela, sobre um pequeno papel, foi registrado o ano, o mês, o dia e a hora exata em que a obra foi finalizada, e com essa mesma precisão está indicada a idade do modelo [fig. 187]. Por mais raro e surpreendente que possa parecer tal detalhamento na indicação da data, isto fornece um testemunho dessa nova noção do tempo, que o relógio mecânico certamente protagonizou. O *Retrato de Pankraz Von Freyberg* [fig. 183] também é significativo nesse sentido. O modelo, assim como no retrato do MASP, segura o relógio, cujo ponteiro é bem visível. Este objeto, nessa obra, parece ter relação de significação com a inscrição atrás do modelo, que refere-se a data de realização da obra e à idade de 37 anos do modelo.

Levando-se em conta todas essas reflexões, parece plausível considerar a hipótese de que a hora indicada no relógio do retrato do MASP [fig. 1 e 116] possa ter alguma relevância na leitura da obra<sup>239</sup>. Nesse sentido emergiu ao longo da pesquisa uma hipótese de significação mais pontual para o relógio na obra do MASP, que poderia se juntar às significações mais consistentes anteriormente analisadas.

---

<sup>238</sup>“E così certo il viso di chi già sai morto, per la pittura vive lunga vita” (ALBERTI, 1435, apud POMMIER, 2003, p. 31, trad. nossa).

<sup>239</sup> Seria lógico pensar que, diante de tal intenção comemorativa, o retrato deveria trazer a inscrição ao menos do ano, mas, considerando que a obra sofreu intervenções e restauros ao longo de sua trajetória, existe a possibilidade de tais inscrições terem sido removidas.



Tal hipótese é a de que a hora no relógio simbolize a idade do modelo, podendo aludir nesse sentido aos anos de vida transcorridos, à reflexão sobre o tempo gasto, o tempo medido e o tempo que resta<sup>240</sup>.

Num relógio de quadrante dividido em 12, o horário entre uma e duas horas indica que já passou o “apogeu” do dia, o que guarda uma analogia com a idade entre 35 e 40 anos, que o homem representado na tela do MASP aparenta possuir.

Em alguns trechos de textos medievais, encontra-se a crença de que o homem vivia em média 70 anos de idade. No Salmo 90 (89) da Bíblia, que versa sobre a brevidade da vida, no versículo 10, lê-se que “Setenta anos é a duração de nossa vida, ou oitenta, se forem vigorosos”. Dante, que deve ter escrito a *Divina Comedia* em torno dos 35 anos, começa o primeiro canto do *Inferno* com as palavras: "No meio do caminho de nossa vida...".

Mâle (1986, vol III, p. 280) menciona um poema do século XIV, que foi modernizado no século XVI, em que são comparadas as fases da vida de um homem às estações e meses do ano, e se coloca o limite da vida de um homem em 72 anos. De acordo com esse poema, a idade de 36 anos é exatamente a metade da trajetória, e nela, segundo Mâle, o sangue está “tão quente quanto o sol de junho<sup>241</sup>. Aos 42, o homem adquiriu experiência, mas a juventude está decaindo, a beleza do indivíduo começa a se esvaír<sup>242</sup>.

Portanto, em torno dos 35 anos, o homem se encontraria no “apogeu” de sua vida e o que poderia explicar o fato de que muitos modelos escolhessem ser representado nessa fase da vida, conforme ressaltou Campbell (2000). Mas, se a hora marcada no relógio indica uma idade em que o indivíduo já passou do “apogeu” da vida, o registro de tal fase poderia celebrar a sabedoria adquirida com a maturidade e um momento propício à reflexão sobre como usar bem o tempo que resta, tendo em vista a brevidade da vida e inexorabilidade da morte.

Toda a mensagem estaria de acordo com a atmosfera suavemente taciturna e sóbria da obra, com o olhar cético, embora sereno, e já privado da segurança e da certeza

---

<sup>240</sup>Tal interpretação partiu de idéias expostas pelo Prof. Marco Collareta, da Università degli Studi di Pisa, em conversa com a presente autora, em fevereiro de 2012.

<sup>241</sup>O que corresponde ao pico do verão no hemisfério Norte.

<sup>242</sup>Em nota, o autor descreve o título do poema: *Etas Hominum Secundum Expositione Mensium*. Segundo Mâle, o poema está contido em um manuscrito contemporâneo a Carlos V (de Valois?), e talvez tenha pertencido ao próprio monarca, e está conservado na Biblioteca Nacional de França: “MS. Fr. 1728, fol. 271”.

de vida, típicas de um jovem, e com a sutil representação dos primeiros sinais da idade, na suave flacidez da pele, nos suaves bolsões de gordura abaixo do olho.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi exposto na introdução do presente texto, no início da pesquisa, um dos objetivos era buscar novas informações sobre a história da obra.

O exame físico da obra, realizado junto ao Departamento de Conservação e Restauro do MASP, não revelou assinaturas, datas ou inscrições que pudessem constituir novas pistas<sup>243</sup>. Da mesma forma a pesquisa bibliográfica e documental também não forneceu novas pistas significativas.

No entanto, na impossibilidade de descobrir novas informações sobre a proveniência da obra e a identidade do modelo, considerou-se relevante expor o que era conhecido sobre esse tema. Especialmente no que tange à identidade do modelo, pois, após os esclarecimentos do texto de Camesasca (1988), sobre a infundada proveniência da obra do Palácio Contarini de Veneza, a obra voltou a ser associada à família Contarini, quando Eleonora Fattigati (1994) apresentou a sugestão de que o modelo pudesse representar Alvise Contarini. Como a obra já estava, portanto, há muito tempo, associada a esse nome, e como essa autora, indicava a aproximação fisionômica com outros retratos de Alvise Contarini, a situação parecia requerer um esclarecimento mais detalhado.

Dessa forma, com a análise apresentada no primeiro capítulo, foi possível estabelecer de forma definitiva que tanto o local de origem da obra como a identidade do modelo permanecem desconhecidos.

Após a análise estilística e formal realizada no segundo capítulo, foi possível adquirir maior convicção na atribuição do retrato do MASP a Paris Bordon e conhecer mais profundamente os aspectos da pintura de Bordon contidos na obra do MASP. Ao mesmo tempo, foi possível conhecer mais nitidamente os pontos de distanciamento da obra da pintura de Tiziano, especialmente tendo em vista os novos estudos sobre retrato e sobre este pintor, excluindo, dessa forma, qualquer dúvida que pudesse existir sobre uma atribuição a Tiziano bem como ampliando significativamente o entendimento da obra.

A análise mostrou que a influência de Tiziano em Bordon, e o lugar deste último pintor na pintura veneziana, conduziriam quase que inevitavelmente, ao se constatar

---

<sup>243</sup> Rever nota 1.

o distanciamento do retrato da pintura de Tiziano, a uma personalidade artística como Bordon. Personalidade esta, capaz de pintar uma obra que evoca Tiziano, mas que indica a independência e o temperamento artístico diverso. A autoria, no entanto, encontrou plena sustentação na análise das imagens, conforme foi possível constatar no final do segundo capítulo.

A análise do contexto histórico e artístico realizado no início do segundo capítulo permitiu compreender mais profundamente a obra, inclusive em seu caráter simbólico e emblemático e, nesse sentido, a importância em se considerar o possível valor simbólico do relógio, já que havia toda uma cultura de inserção de símbolos em retratos.

O estudo desses aspectos, bem como a breve análise sobre as transformações ocorridas na pintura de retrato em Veneza, nas primeiras décadas do século XVI, tornaram mais claro o caráter celebrativo e sutilmente áulico do retrato do MASP e sua aproximação com uma forma de abordagem que reflete a condição social do modelo. No entanto se verificou ao mesmo tempo, que mesmo em seu caráter mais áulico o retrato se alinha a uma abordagem sutilmente intimista e mais discreta, típica dos retratos venezianos, o que se expressa até mesmo nos modos estilísticos e formais adotados pelos pintores venezianos. A obra se insere em uma tipologia de retrato que equilibrava a preocupação em representar o indivíduo em sua esfera social e econômica com a preocupação em caracterizá-lo psicologicamente, evocando sua riqueza intelectual e virtude moral, por vezes, através da ajuda de algum objeto simbólico.

Apesar de tal contextualização mais ampla, no que concerne à datação da obra, a inserção da mesma no catálogo de Paris Bordon, no final do segundo capítulo, reforçou a datação entre 1530-1540 que foi apontada por Fossaluzza (1987), Camesasca (1988) e Jackson (2005), mas foi considerada como tendendo prevalentemente para a segunda metade dessa década, pela desenvoltura na execução do nicho, com o acabamento mais solto, e tendo em vista a aproximação com o retrato de Eleonora Gonzaga [fig. 49], o qual, como foi mencionado, é o primeiro retrato com relógio de Tiziano de c. 1536-37.

A análise da iconografia do relógio demonstrou a riqueza semântica do objeto e reforçou ainda mais a possibilidade de que o relógio nessa obra não funcione apenas como declaração da riqueza do modelo. A partir da Idade Média, o objeto mecânico começou a ser associado a virtudes morais, de forma cada vez mais densa e complexa especialmente

no campo da literatura erudita e aristocrática. Alguns autores adotaram a metáfora do relógio em passagens em que exaltam a virtude da temperança, moderação e sabedoria. Em autores como Froissart e Pisan, essas virtudes desembocavam principalmente na exaltação do uso da razão e na sabedoria. Esta última era considerada uma das virtudes mais elevadas, pois era identificada com o conhecimento puro e com a habilidade moral e prática dos afazeres da vida (KRISTELLER, 1998). As primeiras imagens do relógio mecânico correspondiam a essas metáforas em textos, e nascem da associação do objeto com a temperança-moderação e com a sabedoria, conforme revelam as iluminuras do livro de Pisan e Susa.

A iconografia do relógio e a metáfora empregada no âmbito literário apontavam também para a associação do objeto com o conceito de ordem, regularidade e harmonia, nas mais diversas esferas da vida: seja no campo científico, do funcionamento dos corpos celestes, ou no ético e moral, na ordenação da própria vida e na importância de se fazer bom uso do tempo.

Mas o relógio como instrumento de medição do tempo ligava-se também de forma expressiva à ideia de *memento mori* e de qualquer reflexão sobre a passagem do tempo e sobre a caducidade da vida, reflexão esta que ganhava grande expressão em retratos, com a representação especialmente de caveiras e ampulhetas. A pintura de retrato refletia, de forma ampla e profunda toda uma cultura na qual as diversas correntes filosóficas estavam preocupadas principalmente com questões morais e humanas. Era muito comum conferir um propósito moral ao retrato, e nesse sentido um tema central, como o da reflexão sobre a passagem do tempo, seria inevitavelmente abordado em retratos.

No entanto, como foi possível perceber, a evocação da ideia de *memento mori*, especialmente por meio do relógio, podia se desdobrar em várias reflexões diferentes. Algumas vezes podia enfatizar a lembrança da transitoriedade da glória, como no caso de retratos com relógio de grandes monarcas; em outras podia evocar o juízo final e a vida espiritual eterna, como no *Retrato do Homem com Flecha* [fig. 168] (PANCHERI, 2005); em outras, como parece ser o caso da obra do MASP [fig. 1], a ênfase parece recair sobre a lembrança da necessidade de se fazer bom uso do tempo levando uma vida virtuosa e construtiva.

Embora Panofsky (1992) não tenha considerado, em sua análise, a alusão ao relógio na obra de Guevara, as obras de Pisan e de Suso foram suficientes para que o autor constatasse que o relógio podia significar a virtude em um sentido mais amplo de exemplaridade moral. No entanto, considerar a obra de Guevara, na reflexão sobre o relógio no retrato do MASP, contribui para reforçar e ampliar essa ideia, além de permitir contextualizar melhor a obra, frente à cultura do período.

No que tange a uma leitura do relógio na obra, deve-se, portanto considerar as significações mais gerais consideradas nas páginas anteriores, ou seja, de que o relógio simbolize, descrevendo resumidamente, *status symbol*, a virtude do modelo, e a ideia de *memento mori*, porém um *memeto mori* que recorda principalmente a necessidade de fazer bom uso do tempo levando uma vida exemplar e virtuosa.

As possibilidades mais pontuais de significação do relógio, aqui apresentadas, constituem apenas conjecturas, que foram aqui expostas para ampliar a reflexão sobre a obra e sobre o contexto histórico-artístico em que ela foi produzida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIVERTI, Maria Inês. **L'Ammiraglio, il gatto e l'orologio: la casa di Andrea Doria como teatro cerimoniale durante la visita di Filippo d'Asburgo (1548)**. IN: "Ricerche di Storia dell'Arte", 2004.

ALCIATI, Andrea. **Emblematvm libellvs. Parisiis: Excudebat Christianus Wechelvs**, Paris, 1534.

\_\_\_\_\_, Andrea. **Emblematvm libellvs. Parisiis: Excudebat Christianus Wechelvs**, Paris, 1536.

\_\_\_\_\_, Andrea. **Emblematvm libellvs. Parisiis: Excudebat Christianus Wechelvs**, Paris, 1542.

\_\_\_\_\_, Andrea. **Emblemata**. Ed. Lugduni: Apud Gulielmum Rouillium sub scuto Veneto, 1548.

\_\_\_\_\_, Andrea. **Diversi Imprese Tratte da Gli Emblemi dell'Alciati**. Ed. Leoni Gulielmo Rouillio, 1549.

\_\_\_\_\_, Andrea. **Emblemata**. Lugduni: Apud Gulielmum Rouillium sub scuto Veneto, 1566.

\_\_\_\_\_, Andrea. **Emblemata**. Oficina: Chistophori Plantini, Antuérpia, 1581.

\_\_\_\_\_, Andrea; (SEBASTIAN, Santiago, edição e comentário). **Emblemas**. 2. ed. Madrid: Akal Ediciones, 1993.

**A PORTRAIT BY TITIAN: A MEMBER OF THE CONTARINI FAMILY**. Les Beaux Art: Paris: Privately Printing for Wildenstein & Co. New York s/d. Publicação Anônima. 1930-1950(?).

ARETINO, Pietro. **Lettere sull'arte di Pietro Aretino**. CAMESASCA, Ettore (Org). Milano: Ed. del Milione, [1957-1960], v. 3.

BAILO, Luigi. BISCARO, Girolamo. **Della Vita e delle Opere di Paris Bordon**. Treviso: Tipografia de Luigi Zoppelli. 1900.

BALLARIN, Alessandro. **TITIAN**. New York: Dolphin Art Book. 1989.

\_\_\_\_\_. **Storia dell'Arte Italiana**. Turim: Federico Zeri, 1983, 479-571, v. 1, parte 2.

BARASCH, Moshe. **Luce e Colore nella teoria artistica del Rinascimento**. Genova: Marietti, 1992.

BARDI, Pietro. M. **História do Masp**. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.



BARDI, Pietro. M. **Nos Labirintos da Estética: a difícil missão de escrever sobre arte numa época confusa.** IN: Revista Senhor/n. 139. 1983, 16/11/1983.

BRADBURY, Nancy; COLLETTE, Carolyn, P. Changing Times: The Mechanical Clock in Late Medieval Literature. IN: The Chaucer Review, N. 4, 2009, v. 4. Ed. The Pennsylvania State University, University Park, PA. P. 351-375.

BRADLEY, Amanda. Portrait of a Young Man. In: **TITIAN: ESSAYS.** HOPE, Charles; JAFFÉ, David (Orgs.). London: National Gallery, 2003. Cat. Fig. 6.

BERENSON, Bernard. **Italian Pictures of the Renaissance.** London: Phaidon Press, 1957, v. 1.

BERENSON, Bernard. **The Venetian painters of the renaissance: with an index to their works.** New York: G.P. Putnam's Sons. 1903.

BOLOGNA, Ferdinando. **Um Doppio Ritratto di Tiziano, Inedito.** IN: Revista Arte Veneta, XI, 1957.P. 65-69.

BOREAN, Linda (Org.). **Lettere artistiche del Settecento veneziano: Il carteggio Giovanni Maria Sasso - Abraham Hume.** Venezia: Cierre, Fondazione Giorgio Cini, 2004, v. 2.

BROWN, David A. Portraits of a Man. IN: BROWN, David, A.; FERINO-PAGDEN, Sylvia [Orgs]. **Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance Venetian Painting.** Catálogo de Exposição, National Gallery of Art (18/06/2006 – 17/09/2006) e Kunsthistorisches Museum de Viena (17/10/2006 – 07/01/2007). Ed. New Haven/Yale University Press. 2006. P. 238-245.

BROWN, Patricia Fortini. **Venice and antiquity: the Venetian sense of the past.** New Haven: Yale University Press. 1996.

BRUSA, Giuseppe (Org.). **La misura del tempo: l'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo.** Catálogo da exposição, realizada em Trento, Castello del Buonconsiglio (25/06-06/11/2005). Trento: Castello del Buonconsiglio, 2005.

BURCKHARDT, Jacob. **Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento.** Roma: Bulzoni, 1993.

CHAPUIS, Alfred. **De horologiis in arte: l'horloge et la montre à travers les ages, d'après les documents du temps.** Ed. Journal Suisse d'Horlogerie et de Bijouterie; Lausanne. 1954.

CHELES, Luciano. **Lo Studiolo di Urbino: iconografia di um microcosmo principesco.** Modena: Franco Cosimo Panini, 1991.

CHECA, Fernando. Court Culture: Ideological support for the Artistic Image. IN: CHECA, Fernando (Org.). **CAROLUS: Sociedad Estatal para la Conmemoración de Los Centenarios de Felipe II y Carlos V.** Museo de Santa Cruz, Toledo, 6 de octubre de 2000

a 12 de enero de 2001. Catálogo da exposição, realizada em Toledo, Museo de Santa Cruz, 06/10/2000-12/01/2001. Toledo: Museo de Santa Cruz, 2000. P. 16-22.

COVARRUBIAS, Sebastián Horozco. **Emblemas morales de Don Sebastian de Couarrubias Orozco**. Madrid: Luiz Chances, 1610.

CAMESASCA, Ettore. **Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso: 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile**. Martigny: Fondation Pierre Gianadda Martigny, 1987. P. 82-91.

\_\_\_\_\_, Ettore. **Trésors du Musée d'art de São Paulo: de Raphael a Corot**. Martigny: Fondation Pierre Gianadda Martigny, 1988. P. 92-97.

CAMPBELL, Lorne. **Renaissance Portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries**. London: New Haven; Yale Univ. Press, 1990.

\_\_\_\_\_. Time and the Portrait. IN: LIPPINCOTT, Kristen (Org). **The story of time**. London: Merrell Holberton, 2000, p. 193-193.

CANOVA, Giordana M. **I viaggi di Paris Bordone**, [S.I.: s.n]1961.

\_\_\_\_\_, Giordana M. **Paris Bordon**. Venezia: Alfieri, 1964.

\_\_\_\_\_, Giordana, Paris Bordon: profilo biografico e critico. IN: MANZATO, Eugenio (Org.). **Paris Bordon**. Catalogo della mostra tenuta nel salone Del Trecento di Treviso. Milão: Electa, 1984. P. 28-113.

\_\_\_\_\_, Giordana Mariani. Paris Bordon: Problematiche Cronologiche. IN: **PARIS BORDON E IL SUO TEMPO**. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libreria Editrice, 1987. P. 137-157.

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

CIPOLLA, Carlo M. **As maquinas do tempo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

CIERI VIA, Claudia. **L'immagine dietro al ritratto**. Em: **Il Ritratto e La Memoria. Materiali 3**. GENTILI, Augusto. (Org.). Roma: Bulzoni Editore, 1993. P. 9 – 31.

COURTNEY, William P. **Dictionary of National Biography**. London: Archibalds Constable e Co, 1885-1900, v. 28, p. 208.

CORROZET, Gilles. **Hecatographie**. Paris: Chez Denys Janot, 1905. (1ª ed. 1540).

CROSATO, Luciana. **Le Origini Grafiche di um gruppo di dipinti di Paris Bordon**. IN: **PARIS BORDON E IL SUO TEMPO**. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libreria Editrice, 1987. P. 65-69.

CROWE, Joseph A.; CAVALCASELLE, Giovanni B. **Titian: with Some Account of His Family**. London: J. Murray, 1877, v. 1 e 2.

\_\_\_\_\_. **The History of Painting in North Italy.** London: J. Murray, 1912, v. 2.

DAL POZZOLO, Enrico M.. **La “Bottega” di Tiziano: sistema solare e buco Nero.** IN: **Studi Tizianeschi:** Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore. Número IV, ed. Silvana Editorial, Milano, 2006. P. 53-98.

DAL PRA, Laura. Il Tempo “maestro d’Oriuoli” Divagazione iconografiche sul tema. IN: **La misura del tempo: l’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo.** Catálogo da exposição, realizada em Trento, Castello del Buonconsiglio (25/06-06/11/2005). Trento: Castello del Buonconsiglio, 2005. P. 28-49.

DE TERVARENT, Guy. **Attributs et symboles dans L’art Profane: 1450-1600.** Geneve: Libraire E. Droz, 1958.

DUNKERTON, Jill. **Dürer to Veronese: Sixteenth-century painting in the National Gallery.** London: New Haven, Yale University Press: in association with National Gallery publications, 1999.

**EXHIBITION OF ITALIAN OLD MASTERS AND GERMAN PRIMITIVES.** Janeiro de 1931, Toronto, Art Galery.

FANCIULLI, Roberto. Orologi e Libri. IN: BRUSA, Giuseppe (Org.). **La misura del tempo: l’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo.** Trento: 2005.

**FIVE CENTURIES OF EUROPEAN PAINTING.** Catálogo de Exposição. Los Angeles, 1933.

FAJARDO, Diego de Saavedra. **L’Idea de un príncipe político-cristiano.** Venezia: Marco Garzoni, 1648.

FLETCHER, Jennifer. Titian as a Painter of Portrait. IN: **TITIAN.** HOPE, Charles. National Gallery Company e Yale University Press (publicado na ocasião da exposição na National Gallery, London, 19/02/2003 – 18/05/2003). s/l, 2003. P. 29-42

FREEDBERG, Sydney. **La Pittura in Italia dal 1500 al 1600.** Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988.

\_\_\_\_\_, Sydney. **Painting in Italy 1500-1600.** Ed. Penguin Books Ltda, 1971.

FRUGONI Chiara. **Invenções da idade média.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FOSSALUZZA, Giorgio. Qualche Recupero Al Catalogo Ritrattistico Del Bordon. IN: **PARIS BORDON E IL SUO TEMPO.** Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libreria Editrice, 1987, p.183-202.

\_\_\_\_\_, Giorgio. Códice Diplomático Bordoniano. IN: MANZATO, Eugenio (Org.). **Paris Bordon.** Catalogo della mostra tenuta nel salone Del Trecento di Treviso. Milão: Electa, 1984, p. 115-156.

\_\_\_\_\_, Giorgio. Moretto, Savoldo e Paris Bordon. IN: D'ARCAIS, Francesca F. (Org.). **Arte lombarda del secondo millenio: saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua**. Milano: Motta, 2000. P. 153- 161.

FIOCO, Giuseppe. Ancora del Ritratto di Sperone Speroni di Tiziano. IN: **Bolletino d'Arte**, 42(2), 1957. P. 178-179.

GENTILI, Augusto **TIZIANO**. Ed. Il Sole 24 ore. Milano, 2012.

\_\_\_\_\_, Augusto. De costumi degl'huominiet degli offitii de nobili': i giocatoridi scacchi, la fonte, l'allegoria. IN: **PARIS BORDON E IL SUO TEMPO**. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libreria Editrice, 1987. P. 125-132.

GREGORI, Mina. Tiziano e L'Aretino. IN: PALLUCCHINI, Rodolfo (Org.). **Tiziano e il Maneirismo Europeu**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, p. 271-306.

GUEVARA, Antonio de. **Libro di Marco Aurelio com L'Horologio de Prencipe**. Venezia: Marco Antonio Zaltieri. 1584.

\_\_\_\_\_, Antonio de. **Libro Aureo de Marco Aurelio, Emperador eloquentissimo Orador**. 1532. S/L, S/Editor.

GOFFEN, Rona. Crossing th Alps: Portraiture in Renaissance Venice. IN: AIKEMA, Bernard; BROWN, Louise, B. (Orgs.). **Renaissance Venice and the north: crosscurrents in the time of Durer, Bellini and Titian**. London: Thames and Hudson, 1999. P -114-132.

GOULD, Cecil. Sebastiano Serlio and the Venetian Painting. IN: **Jornal of th Warburg and Courtald Institutes**. Vol. 25, No. 1/2 (Jan. - Jun., 1962). P. 56-64

\_\_\_\_\_, Cecil. **Titian**. London: Hamlyn, 1969.

GEORG, Gronau. **Titian**. London: Duckworth and Co. New York; Charles Scribner's Sons, 1904.

JACKSON, Alexandra. **Not Without Honour: Paris Bordon in Sixteenth-Century Venice and Beyond**. PhD Thesis, History of Art Department, University of Aberdeen, July 2005.

KRISTELLER, Paul O. **Il Pensiero e le Arti nel Rinascimento**. Roma: Donzelli Editore, 1998.

KULTZEN, Rolf. Relazione fra Paris Bordon e Christoph Amberger. IN: **PARIS BORDON E IL SUO TEMPO**. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libreria Editrice, 1987, p.183-202.

HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. John Murray. 1979. P. 72.

HEINEMANN, Fritz. La Bottega di Tiziano. IN: Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 1976.

- HOLANDA, Francisco. **Do tirar Polo Natural**. 1984. Ed. Livros Horizonte. s/l.
- HUMFREY, Peter. **La pittura a Venezia nel Rinascimento**. Milano: Leonardo Arte, 1996.
- \_\_\_\_\_, Peter. **Titian**. Ed. Phaidon Press, New York, 2007.
- \_\_\_\_\_, Peter. Master and Pupil, Colleagues and Rivals. IN: BROWN, David A.; FERINO-PAGDEN, Sylvia [Org.]. **Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance Venetian Painting**. Catálogo de Exposição, National Gallery of Art (18/06/2006-17/09/2006) e Kunsthistorisches Museum de Viena (17/10/2006 – 07/01/2007). Ed. New Haven/Yale University Press. 2006, p. 40-53.
- \_\_\_\_\_, Peter (Org.). **The Age of Titian**. Venetian Renaissance art from Scottish collections. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2004.
- \_\_\_\_\_, Peter. The Portrait in Fifteenth-Century Venice. IN: CHRISTIANSEN, Keith; WEPPELMANN; Stefan. **The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini**. 2011, p. 48-64.
- HUME, Abraham. **Notice on the Life and Works of Titian**. London, 1829.
- \_\_\_\_\_. **A Descriptive Catalogue of a Collection of Pictures: Comprehending Specimens of All the Various Schools of Paintings** London, 1829.
- LANDES, David. S. **L'orologio nella storia. Gli Strumenti di misurazione del tempo e la nascita del mondo moderno** Ed. Oscar Mondadori, Milano, 2010.
- LANZI, Luigi. **History of Painting in upper and Lower Italy**. London: Hatchard and Son, 1831, v. 2, p. 66. (1ª ed. 1795-1796: *Storia pittorica dell'Italia*,).
- LE GOFF, Jacques. **Tempo della Chiesa e tempo del mercante; altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo**. Torino: G. Einaudi, 1977.
- \_\_\_\_\_. Jacques. **La borsa e la Vita**. Roma-Bari: Laterza, 2010.
- \_\_\_\_\_. Jacques. **Il Riti, il tempo, il riso**. Roma-Bari: Laterza, 2006.
- LIPPINCOTT, Kristen (Org). **The story of time**. London: Merrell Holberton, 2000.
- LONGHI, Roberto. **Viatico per cinque secoli di pittura veneziana**. Firenze : Sansoni, 1946.
- LUCCO, Mauro. **Giorgione**. Ed. Electa, Milano, 2010 (1ª Ed. 1995).
- LUZZATTO, G. L. Seconda visita alla mostra del museo di S. Paolo. IN: **Azione**, 10 de fevereiro de 1955.
- MÂLE, Émile. **Religious art in France. The late middle ages: a study medieval iconography and sources**. Ed. Princeton/Princeton University Press. 1986, v. 3. (1ª ed. 1908: *L'Art religieux de la fin du moyen Âge em France. Etude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*.)

MARINELLI, Sergio. Note alla ritrattistica veneta della seconda metà del cinquecento. IN: **Da Bellini a Veronese: Temi di Arte Veneta**. Studi di Arte Veneta 6. Ed. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. 2004. P. 493-508.

MARQUES, Luiz (Coord). **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte Italiana**. São Paulo: 1998. P. 78-80.

MELLER, Peter. Il Lessico Ritrattisco di Tiziano. 1980. IN: POZZA, Neri (Org.) **Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi**. Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976/ Università degli Studi di Venezia. Red, Vicenza: Pozza, 1980. P. 325-334.

MEZZATESTA, Michael P. Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century. IN: **The Art Bulletin**. V. 66. No. 4 (Dec, 1984), p. 620-633.

MORPURGO, Enrico. **Orologi preziosi dal XVI al XIX secolo. con un profilo storico dell'orologeria italiana**. Milano: Organizzazione Omega Italiana, 1964.

MORPURGO, Enrico. **Gli Orologi**. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1966.

MAYR, Otto. **La Bilancia e l'orologio. Libertà e autorità nel pensiero político dell'Europa moderna**. Bologna: Il Mulino. 1988.

ALIGHIERI, Dante (Tradução de MAURO, Eugenio Italo). **A Divina Comédia. Paraíso**. Edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 1998.

MARTIN, John, Andrew. Paris Bordone (1500-1571), *Thomas Stahel (Stachel)* 1540. AIKEMAN, Bernard; BROWN, Bervely. (Orgs.). **Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Durer, Bellini and Titian**. London: Thames and Hudson, 1999, p . 380.

MONTEVERDI, Mário. Cento (e più) dipinti del Museo di San Paolo nell'ex Palazzo Reale di Milano. IN: **Arte Figurativa: Antiga e moderna**. Novembro-dezembro, 1954.

MUMFORD, Lewis. **Technics and Civilization: A History of the Machine and its effects upon Civilation**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1934.

**MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO: Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias**. Publicado sob os Auspícios da Caixa Econômica Federal de São Paulo. 1963.

**MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO:** (Pietro M. Bardi, introd.). São Paulo: Melhoramentos, 1978.

OLIVATO, Loredana. Paris Bordon e Sebastiano Serlio. Nuove Reflessione. IN: **Paris Bordon e Il suo Tempo**. Atti Del Convegno internazionael di Studi. Treviso, 1987. P. 33-40.

PADOVANI, Serena. Portrait of a Gentleman (Tomaso Mosti?). IN: **TITIAN: THE PRINCES OF PAINTER**. Catálogo de exposição, Venezia: Palazzo Ducale (junho-outubro, 1990) e Washington, National Gallery of Art (Outubro, 1990-Janeiro,1991) . Venezia: Marsilio, 1990. P. 187-189.

PAVAN (et. al). **Dizionario Biografico degli Italiani**. 1983. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani. P. 68-98.

PALLUCCHINI, Rodolfo. **Tiziano**. ed. Firenze: G. C. Sansoni, 1969, v.1-2.

PANCHERI, Roberto. L'orologio meccanico e il ritratto: variazioni sul tema da Tiziano a David. IN: BRUSA, Giuseppe (Org.). **La misura del tempo: l'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo**. Trento: 2005. P. 50-85.

PANOFSKY, Erwin. **Tiziano; Problemi di Iconografia**. Venezia: Marsilio, 1992.

\_\_\_\_\_, Erwin. **Estudos de Iconologia: Temas Humanistico na Arte do Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (1ª ed. 1955).

PAOLUCCI, Antonio. The Portraits of Titian. IN: **TITIAN: THE PRINCES OF PAINTER**. Catálogo de exposição, Venezia: Palazzo Ducale (junho-outubro, 1990) e Washington, National Gallery of Art (Outubro, 1990-Janeiro, 1991). P. 101-108.

**PARIS BORDON: Catalogo della mostra tenuta nel salone Del Trecento di Treviso**. Milão, Electa, 1984.

**PARIS BORDON e il Suo Tempo**. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libreria Editrice, 1987.

PENNY, Nicholas; JONES, Roger. **Raphael**. London: Yale University Press; New Haven, 1983.

PERRIÈRE, Guillaume de La. **Le Theatre dès Bons Engins**. s/editor, s/local, 1539.

PICINELLI, Filippo. **Mondo simbolico, o sia, uniuersita' d'impresce scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze ed eruditioni sacre e profane**. Milano: Francesco Mognagha, 1653.

PIGNATTI, Terísio. **'Giorgionismo' In Paris Bordon?** IN: **PARIS BORDON E IL SUO TEMPO**. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libreria Editrice, 1987. P. 5-7.

\_\_\_\_\_, Terísio. **Titian. The Complete Paintings**. Toronto: Granada, 1981.

PEDROCCO, Filippo. **Titien**. Paris: Liana Levi, 2000.

PLAZZOTA, Carol. Portrait of a Lady ('La Donna Velata'). IN: **Raphael: From Urbino to Rome**. Catálogo de Exposição; London, National Gallery (20 outubro, 2004-16 Janeiro, 2005). London: Yale University Press, 2004, p. 278.

POPE-HENNESSY, John. **The portrait in the Renaissance**. New York: Bollingen Foundation, Pantheon Books, 1963.

POMMIER, Édouard; tradução; Michela Scolaro. **Il ritratto: Storie e teorie dal Rinascimento all'età dei Lumi**. Torino: Einaudi, 2003. 1º Ed. 1998.

POLI, Doretto, Davanzo. **Abbigliamento veneto attraverso un'iconografia datata: 1517-1571.** IN: **PARIS BORDON E IL SUO TEMPO.** Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libraria Editrice, 1987. P. 243-254.

REDONDO, Augustin. **Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps: de la carrière officielle aux oeuvres politico-morales.** Genève: Droz, 1976.

REARICK, Willian. The Drawings of Paris Bordon. IN: **PARIS BORDON E IL SUO TEMPO.** Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso 28-30 de outubro, 1985) Treviso: Canova Società Libraria Editrice, 1987, p.47-63.

RIDOLFI, Carlo: **Delle Maraviglie dell' Arte: Overo Le Vite de Gli Illustri Pittori; Veneti e Dello Stato.** 1648, p. 230.

RIPA, Cesare. **Iconologia Overo Descrizione di Diverse Imagini Cavate Dall'Antichità e di própria Inventione.** Roma: Ledipo Faey, 1603.

\_\_\_\_\_, Cesare. **Iconologia Overo Descrizione di Imagini Delle Virtù, Vitij, Affeti, Passione humane, Corpi Celesti.** Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1611.

\_\_\_\_\_, Cesare. **Della Novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino.** Siena: Apresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613.

\_\_\_\_\_, Cesare. **Iconologia Overo Descrizione di Imagini Delle Virtù, Vitij, Affeti, Passione humane, Corpi Celesti.** Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1618.

\_\_\_\_\_, Cesare. **Della Novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino.** Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1624.

\_\_\_\_\_, Cesare. **Della Novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino.** Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1625.

\_\_\_\_\_, Cesare. **Della Novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino.** Venezia: Cristoforo Tomasini, 1645.

ROSAND, David, **TIZIANO.** Milano: Garzanti. 1983.

ROSSI, Paola. **Jacopo Tintoretto: I Ritratti.** Catalogo della Mostra tenuta a Venezia e Vienna nel 1994. Milano: Electa, 1994.

RYLANDS, Phili. **Palma il Vecchio: l'opera completa.** Milano: Arnoldo Mondadori, 1988. P.29.

SACCOMANI, Elisabetta. "... dal naturale, come fe già Tiziano..." i ritratti di Sperone Speroni. 1989. **SPERONE SPERONI.** Filologia veneta. Padova: Editoriale Programma, 1989, v. 2. P 257- 268.

SCARISBRICK, Diana. **Scarisbrick, Diana: Rings: jewelry of power, love and loyalty.** London: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1993.



SCHOONHOVIUS, Florentius. **Emblemata**. Ed. Gouda, apud Adream Burier, 1618,

SHEARMAN, John. **Only Connect: Art and the spectators in the Italian Renaissance**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

SHEARD, Wendy Stedman Sheard. Giorgione's Portrait Inventions c.1500: transfixing the Viewer, (With Observations on some Florentine Antecedents). IN: DI CESARE, Mario A. **Reconsidering the Renaissance: paper from the Twenty-First Annual Conference**. Medieval e Renaissance Texts Studies. New York: Binghamton, 1992, v. 93. P. 141-176.

\_\_\_\_\_, Wendy. Lorenzo Lotto: The Portraits. BROWN, David Alan (Org) **Lorenzo Lotto: rediscovered master of the Renaissance**. Washington, DC; New Haven: National Gallery of Art: Yale University Press, 1997.

**CAROLUS: Sociedad Estatal para la Conmemoración de Los Centenarios de Felipe II y Carlos V**. Museo de Santa Cruz, Toledo, 6 de octubre de 2000 a 12 de enero de 2001. Catálogo da exposição, realizada em Toledo, Museo de Santa Cruz, 06/10/2000-12/01/2001. Toledo: Museo de Santa Cruz, 2000.

SPERONE, Speroni. **Opera di M. Sperone Speroni. Tomo secondo. Venezia: Domenico Occhi**, 1740, p. 484.

SYSON, Luke. Witnessing Faces, Remembering Souls. IN: SYSON, Luke; FLETCHER, Jennifer (et. Al). **Renaissance Faces: Van Eyck to Titian**. Publicação que acompanhou a exibição: Renaissance Faces: Van Eyck to Titian (15 outubro, 2008 – 18 Janeiro 2009), National Gallery London. London: Yale Univseristy Press, 2010, p. 14-29.

STRATEN, Roelof van. **An Introduction to Iconography**. Gordon and Breach Science Publishers, 2000.

SUIDA, Willian: **Le Titien**. [s.n], Paris, 1935.

TAGLIAFERRO, Giorgio (et. al). **Le Botteghe di Tiziano**. Firenze-Treviso: Alinare 24 ore, 2009.

THORNTON, Dora. **The scholar in his study: ownership and experience in Renaissance Italy**. London: New Haven; Yale University Press, 1997.

TIETZE, Hans. **Titian: the paintings and drawings**. London: Phaidon, 1950. (1ª Ed. 1936).

**TITIAN**. National Gallery Company e Yale University Press. Publicado na ocasião da exposição TITIAN (19/02/2003 – 18/05/2003), London, National Gallery. s/l, 2003.

**TITIAN: THE PRINCES OF PAINTER**. Catálogo de exposição, Venezia: Palazzo Ducale (junho-outubro, 1990) e Washington, National Gallery of Art (Outubro, 1990-Janeiro,1991) . Venezia: Marsilio, 1990.

HOPE, Charles; JAFFÉ; David. **TITIAN: ESSAYS**. Coautoria de London: National Gallery, 2003.

- VALCANOVER, Francesco. **L'opera Completa di Tiziano**. Milano: Rizzoli, 1969.
- VANDER ELST, Stefan. **Literature and Chivalric Education in Philippe de Mezieres: Le songe du Viel Pelerin**. Em: BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate; PETKOV, Kiril (editores). *Philippe de Mézières and His Age: Piety and Politics in the Fourteenth Century*. Ed. Brill, Boston: 2012. P. 189-207.
- VASARI, Giorgio. **Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Grandi Tascabili Economici Newton, 2007.
- VECA, Alberto. **Vanitas: il simbolismo del tempo**. Bergamo: Galleria Lorenzelli, 1981.
- VENTURI, Adolfo. **Storia dell'Arte Italiana; La Pittura del Cinquecento IX, Parte III**. Milano: Libraio della Real Casa, 1928.
- WAAGEN, Gustav Friedrich: **Treasures of Art in Great Britan**. London: Elibron Classic, 1854, v. II.
- WETHEY, Harold. **The Paintings of Titian: The Portraits; (vol. 2)**. New York: Phaidon, 1971.
- WHITE, Lynn. The Iconography of *Temperantia* and the Virtuousness of Technology. Em: **Medieval Religion and Technology: Collected Essays**. Center of Medieval and Renaissance Studies. University of California Press, Los Angeles, 1978. p. 181-204.
- WILDE, Johannes. **Venetian Art: From Bellini to Titian**. New York: Oxford Press, 1981.
- WHITROW G. J. **O Tempo Na Historia: Concepções do Tempo da pré-história aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ZAMPETTI, Pietro. **Giorgione e i giorgioneschi** (Catalogo della mostra: Palazzo ducale, Venezia, 11 giugno - 23 ottobre 1955, Venezia) Venezia: Casa editrice Veneta, 1955.
- ZANETTI, Antonio Maria. **Della Pittura Veneziana e Delle Opere Pubbliche de Veneziani Maestri**, Libri V. Ed. Stamperia di Giambatista Albrizzi. 1771.
- ZUFFI, Stefano. **Tiziano**. Milano: Mondadori Arte, 2008.

#### **Principais sites consultados:**

- L'Enciclopedia Italiana: <http://www.treccani.it/>
- Bibliothèque Nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/>
- Internet Archive: <http://archive.org/index.php>
- Germanische National Museum: <http://www.gnm.de/>
- Musée du Louvre : <http://www.louvre.fr/>
- Museo Thyssen-Bornemisza, Madri: <http://www.museothyssen.org/thyssen/>
- Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand': <http://www.masp.art.br/>
- The Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org/>
- The National Gallery: <http://www.nationalgallery.org.uk/>
- The State Hermitage Museum: <http://www.hermitagemuseum.org/>
- Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weyden/rogier/18fracop/5man.html>



## **ANEXOS**

## **Anexo A**

### **Carta de Eleonora Fatigati ao MASP**

Prof. Fabio Magalhães  
Fatigati

Eleonora

Museum of Art  
47

Via M. Amari,

San Paolo (MASP Avenida Paulista)  
Roma.

00179,

Brazil

Dear Sir, My name is Eleonora Fatigati and I am a final-year student in the History of Art in the University of Rome.

The object of my degree thesis is a painting of Jacopo Robusti (called Tintoretto): “The Miracle of St. Agnes”. The painting is in “Madonna dell’Orto” Church in Venice, in Contarini Chapel.

During my researches I have probably identified the client or the clients who commissioned this picture to Tintoretto: I think they are Tommaso Contarini and perhaps also his nephew Alvise. In your Museum of Art, there is a Portrait of a Gentleman (the so-called Contarini), probably painted in Tiziano studio, that according to me is the real portrait of Alvise himself. I drew this conclusion comparing a photo of the portrait in your Museum with another one showing the marble bust of Alvise Contarini, and also with a foreground man, who is represented in the painting which is the object of my degree thesis: the likeness among them is really evident.

Unfortunately the photo I have of the Portrait of a Gentleman (the so-called Contarini) is not a good one, as I can’t come to San Paolo to see and study this portrait, I would be very glad if you could send me some photos, possibly in black and white, of the portrait above-mentioned: one photo should contain the whole portrait, and another one the detail of the left hand of the Gentleman. I am interested in this detail because I couldn’t identify the object on which this hand is.

I would like to know how you have identified a Contarini in this portrait and, the last request, please send me, if you have one, a bibliography about this portrait.

Hoping to hear from you soon, I thank you very much.

Eleonora Fatigati

## **Anexo B - Figuras**



[Fig. 1] BORDON, Paris (Treviso, 1500 - Veneza, 1571). "Retrato de Alvise Contarini (?)", 1525-50. Óleo/tela, 94 x 70 cm. MASP Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



[Fig. 2] Tiziano Vecellio, (Pieve di Cadore, Belluno - 1488/1490 - Veneza, Itália, 1576). *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. 1552. Óleo/tela, 230 x 231. MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto: João Musa.





[Fig. 3] VECCELLIO, Tiziano. *Cavaleiro de Malta*. c.1515. Óleo s/ tela. 80 x 64 cm. Florença: Galeria Uffizzi. Fonte: Predrocco (2000).



[Fig. 4] VECCELLIO, Tiziano. *Batismo de Cristo*. C.1513. Óleo s/ tela. 200 x 152 cm. Roma: Pinacoteca Capitolina.



[Fig. 5] BORDON, Paris. *Retrato de Homem com Livro*, c.1521-23.  
Óleo s/ tela, 77,5 x 65,5 cm. Munique, Alte Pinakothek.  
Fonte: Canova (1964)



[Fig. 6] BORDON, Paris. *Mulher com menino*. 1535-40.  
Óleo s/ tela, 97x77 cm. São Petersburgo, Hermitage.



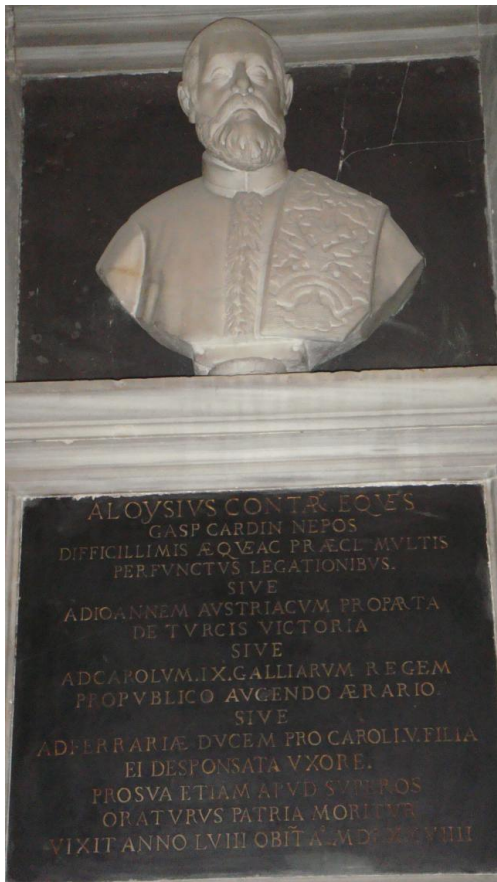
[Fig. 7] VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Georges d'Armagnac com seu secretário Guillaume Philander*. 1536-9. Óleo s/ tela. 104,1 x 114,3cm.  
Northumberland: Alnwick Castle, Coleção do Duque de Northumberland.



[Fig. 8] ROBUSTI, Jacopo (TINTORETTO). *Milagre de Santa Agnes*. c. 1550-1570. Óleo s/ tela, 400 x 200 cm. Venezia: Igreja Madona dell'Orto.



[Fig. 9] ROBUSTI, Jacopo. *Milagre de Santa Agnes* (DETALHE).



[Fig. 10] *Lápide e Busto de Alvise Contarini*. c. 1650. Veneza: Igreja Madona dell'Orto.



[Fig. 11] *Busto de Alvise Contarini* (DETALHE). c. 1650. Veneza: Igreja Madona dell'Orto.



[Fig. 12] ANTONELLO DA MESSINA. *Retrato de Homem*. 1475-76. Óleo s/ madeira, 35.6x25.,4 cm. Londres:National Gallery.



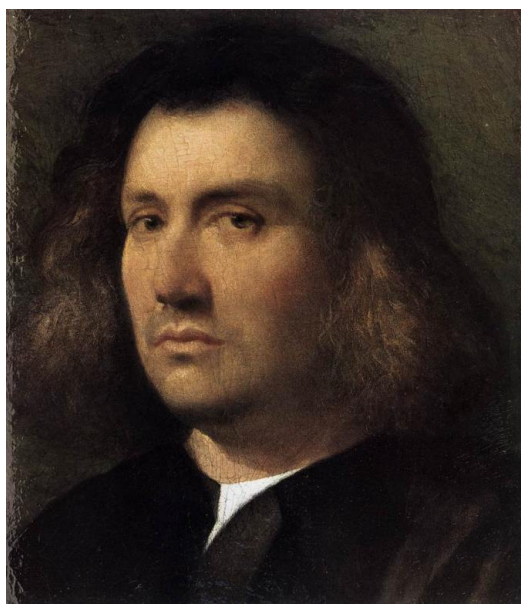
[Fig. 13] BELLINI, Giovanni. *Retrato de Jovem Senador*. 1480-90. Óleo s/ madeira, 35x26 cm. Pádua, Museo Civico.



[Fig. 14] GIORGIONE, *Retrato de Jovem*. c. 1506. Óleo s/ tela, 58 x 46 cm. Berlim, Staatliche Museen. Fonte: GUIDONI (1999).



[Fig. 15] GIORGIONE. *Auto-retrato como David*. c. 1510. Óleo s/ tela, 52 x 43 cm. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum.



[Fig. 16] GIORGIONE. *Retrato de Homem*. c. 1506. Óleo s/ madeira, 30 x 26 cm. San Diego: Fine Arts Gallery. Fonte: Guidoni (1999)



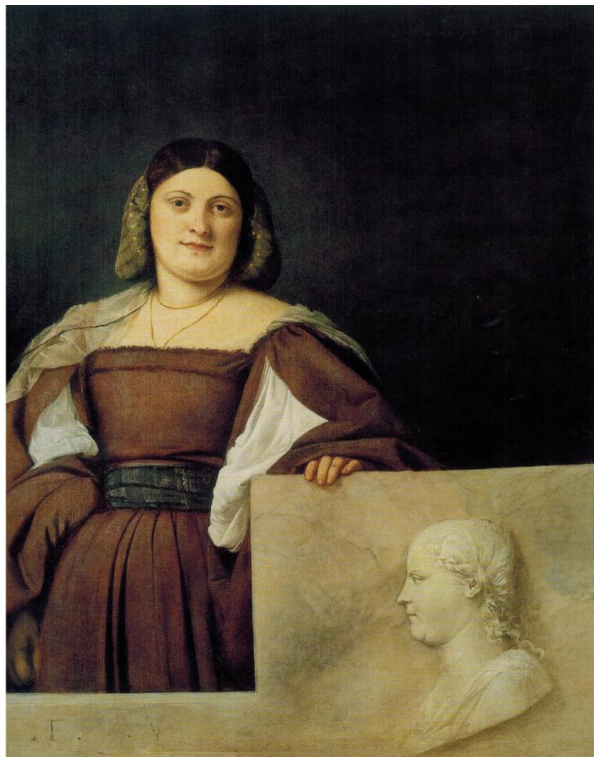
[Fig. 17] LUCIANI, Sebastiano (Sebastiano del Piombo). *Salomé*. 1510. Óleo s/ madeira, 55,2 x 44,9 cm. Londres, National Gallery. NG 2493.



[Fig. 18] VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Mulher*. Tiziano, c. 1515. Óleo s/ tela. 64,5 x 50,83 cm. Viena: Kunsthistorisches Museum.



[Fig. 19] VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Homem de Azul*. 1510. Óleo s/ tela, 85 x 70 cm. Londres, National Gallery. Fonte: VALCANOVER (1969)



[Fig. 20] VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Mulher*. c. 1510. Óleo s/ tela, 119,4 x 96,5 cm. Londres, National Gallery.





[Fig. 21] VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Homem com Chapeu Vermelho*. 1516. Óleo s/ tela, 82,2 x 71,1 cm. Nova York: Frick Collection.



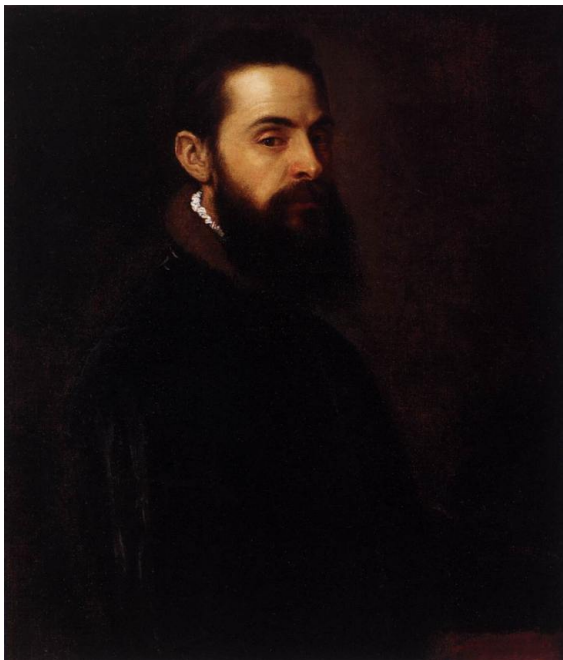
[Fig. 22] VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Homem com Luva*. c. 1520-22. Óleo s/ tela, 100 x 89 cm. Paris: Musée du Louvre.



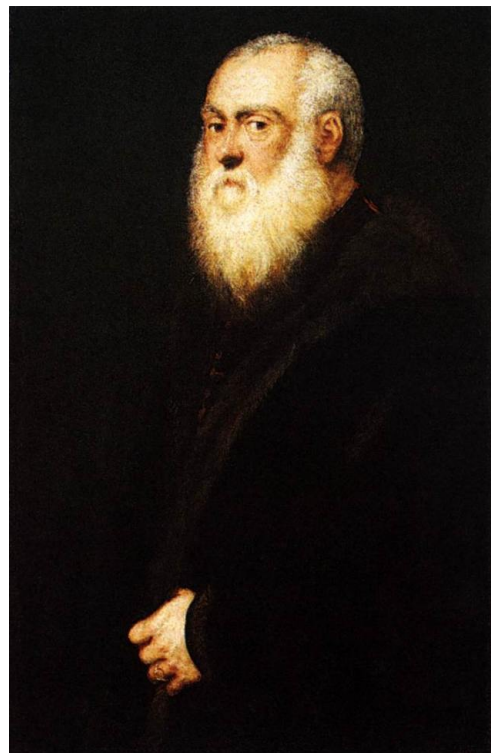
[Fig. 23] VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Federico Gonzaga, Marquês de Mântua*. 1529. Óleo s/ painel, 125 x 99 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado.



[Fig. 24] VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Daniele Barbaro*. c. 1545. Óleo s/ tela, 81 x 69 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado.



[Fig. 25] VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Antonio Anselmi*. 1550. Óleo s/ tela, 76 x 63,5 cm. Lugano, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.



[Fig. 26] ROBUSTI, Jacopo, (TINTORETTO). *Retrato de Homem de Barba Branca*. c. 1545. Óleo s/ tela, 92 x 60 cm. Viena: Kunsthistorisches Museum.



[Fig. 27] VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Tommaso Mosti*. c. 1525. Óleo s/ tela, 85 x 67 cm. Florença: Palazzo Pitti, Galleria Palatina.



[Fig. 28] PALMA VECCHIO. *Retrato de Homem com Luva*. c. 1525-28. Óleo s/ tela, 93,5 x 72 cm. São Petersburgo: Hermitage.



[Fig. 29] PALMA VECCHIO. *Retrato de Homem*. c. 1525-28. Óleo s/ tela transferido para painel, 69,5 x 55,6 cm. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, John G. Collection. N. 188.



[Fig. 30] PALMA VECCHIO. *Retrato de Homem, chamado "Aurelio Unigo"*. c. 1520-25. Óleo s/ tela, 61 x 51,5 cm. Nova York: Mercado Antiquário.



[Fig. 31] PALMA VECCHIO. *Retrato de Francesco Querini(?)*, 1525-28, óleo s/ tela, 85 x 73,5 cm, Veneza, Pinacoteca Querini-Stampalia.



[Fig. 32] SANZIO, Rafael. *Retrato de Baldassare Castiglione*, 1514-15, óleo s/ tela, 82x66 cm. Paris: Musée du Louvre.



[Fig. 33] SANZIO, Rafael. *Retrato de Mulher Velada*, c. 1514, óleo s/ tela, 85 x 64 cm. Florença: Palazzo Pitti; Galleria Palatina.



[Fig. 34]  
SALVIATI, Francesco.  
*Retrato de Jovem com Corço*.  
c. 1550.  
Óleo s/ tela, 88,5 x 68,5 cm.  
Viena: Liechtenstein Museum.  
Inventário. Nr G 848



[Fig. 35] LOTTO, Lorenzo. *Retrato de Andrea Doni*. 1527.  
Óleo s/ tela, 104 x 117 cm, Hampton Court Royal Collection.  
Fonte: BROWN (1999)



[Fig. 36] LICINIO, Bernardino. *Retrato de Homem com Caveira*. c. 1515. Óleo s/ tela, 75.7 x 63.3 cm, Oxford: Ashmolean Museum. A721



[Fig. 37] ANDREA DEL CASTAGNO, *Ciclo de Famosos* (Detalhe de Francesco Petrarca), c. 1450  
Afresco transferido para madeira, 247 x 153 cm  
Florença: Galleria degli Uffizi.



[Fig. 38] LOMBARDO, Pietro. *Túmulo de Pietro Mocenigo*. 1474-76. (1476-81)  
Veneza: Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.



[Fig. 39] BELLINI, Giovanni. *Altar San Giobbe*.  
Óleo s/ painel, 471 x 258 cm. Veneza, Accademia.  
Fonte: HUMFREY (1996).

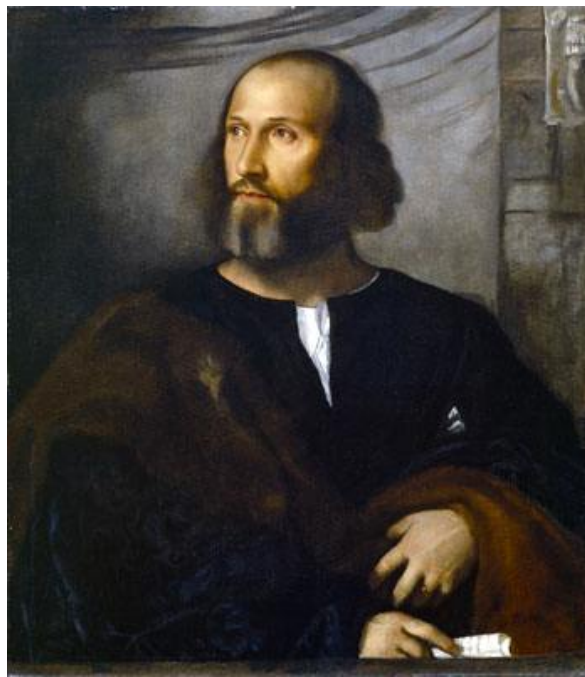


[Fig. 40] LUCIANI, Sebastiano (Sebastiano del Piombo). *San Ludovico*. Óleo s/ tela, 293 x 137cm.  
Veneza, San Bartolomeu.  
Fonte: HUMFREY(1996).





[Fig. 41] CARIANI, Giovanni. *Retrato de Homem com colar de ouro*, c.1528-30, 77,2 x 80,3 cm, Raleigh, North Caroline Museum of Art. Fonte: PALLUCCHINI (1983).



[Fig. 42] PINTOR VENEZIANO. *Retrato De Homem com Barba*. c.1515. Óleo s/ tela, 80.6 x 70.5 cm, Detroit: Detroit Institute of Art.



[Fig. 43] PENCZ, Georg.  
*Retrato de Jovem Homem.*  
1534. Óleo s/ Madeira. 106 x 82 cm  
Berlim: Staatliche Museen. Gemäldegalerie  
Ident.Nr. 585.



[Fig. 44] AMBERGER, Christoph.  
*Retrato de Anton Welser.*  
Coleção Privada  
Fonte: KULTZEN (1987).



[Fig. 45] BRONZINO, Agnolo  
*Retrato de Lucrezia Panciatichi.*  
c. 1540. Óleo s/ Madeira. 102 x 85cm  
Florença: Galleria degli Uffizi.



[Fig. 46] VECELLIO, Tiziano. *Retrato de Jovem*, c. 1515.  
Óleo s/ tela, 100 x 84 cm, York: Garrowby Hall, Halifax Collection.



[Fig. 47] LOTTO, Lorenzo. *Retrato de Lucrezia Valier como Lucrezia*.  
c.1532. Óleo s/ tela, 96,5 x 110,6 cm. Londres: National Gallery.  
NG. 4256.



[Fig. 48] LOTTO, Lorenzo. *Retrato de Homem (Mercurio Bua?)*,  
c.1535. Óleo s/ tela, 118 x 105 cm, Roma: Galleria Borghese.



[Fig. 49]VECELLIO, Tiziano. Retrato de Eleonora Gonzaga. c.1536-7. óleo s/ tela, 114 x 102 cm, Florence. Galleria degli Uffizi.



[Fig.50] VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Cavalheiro com Relógio*. 1536.  
Óleo s/ tela,  
122 x 101 cm.  
Madrid: Museo del Prado.



[Fig. 51] VECCELLIO, Tiziano. *Retrato de Sperone Speroni*. 1544.  
Óleo s/ tela.  
113 x 92 cm.  
Treviso: Museo Civico.



[Fig. 52] VECCELLIO, Tiziano.  
*Retrato de Intelectual (Jacopo Sannazzaro)*.  
C.1518-20.  
Óleo s/ tela,  
85.6 x 72.5 cm,  
Hampton Court Palace:  
Royal Collection.



[Fig. 53] VECCELLIO, Tiziano.  
*Retrato de um Amigo de Tiziano*,  
c.1540. Óleo s/ tela, 90 x 72,4 cm.  
São Francisco: M. H. de Young  
Memorial Museum.



[Fig. 54] VECCELLIO, Tiziano. *Virgem com menino e São João Batista*, 1515. Óleo s/ tela, 62,7 x 93 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland  
Fonte: HUMFREY (2001)



[Fig. 55] BORDON, Paris. *Virgem com menino, São Jerônimo, Santo Antônio Abate e um doador*, c. 1522. Óleo s/ painel 61 x 82,9 cm. Glasgow: Glasgow Museum, Fonte: HUMFREY (2001)

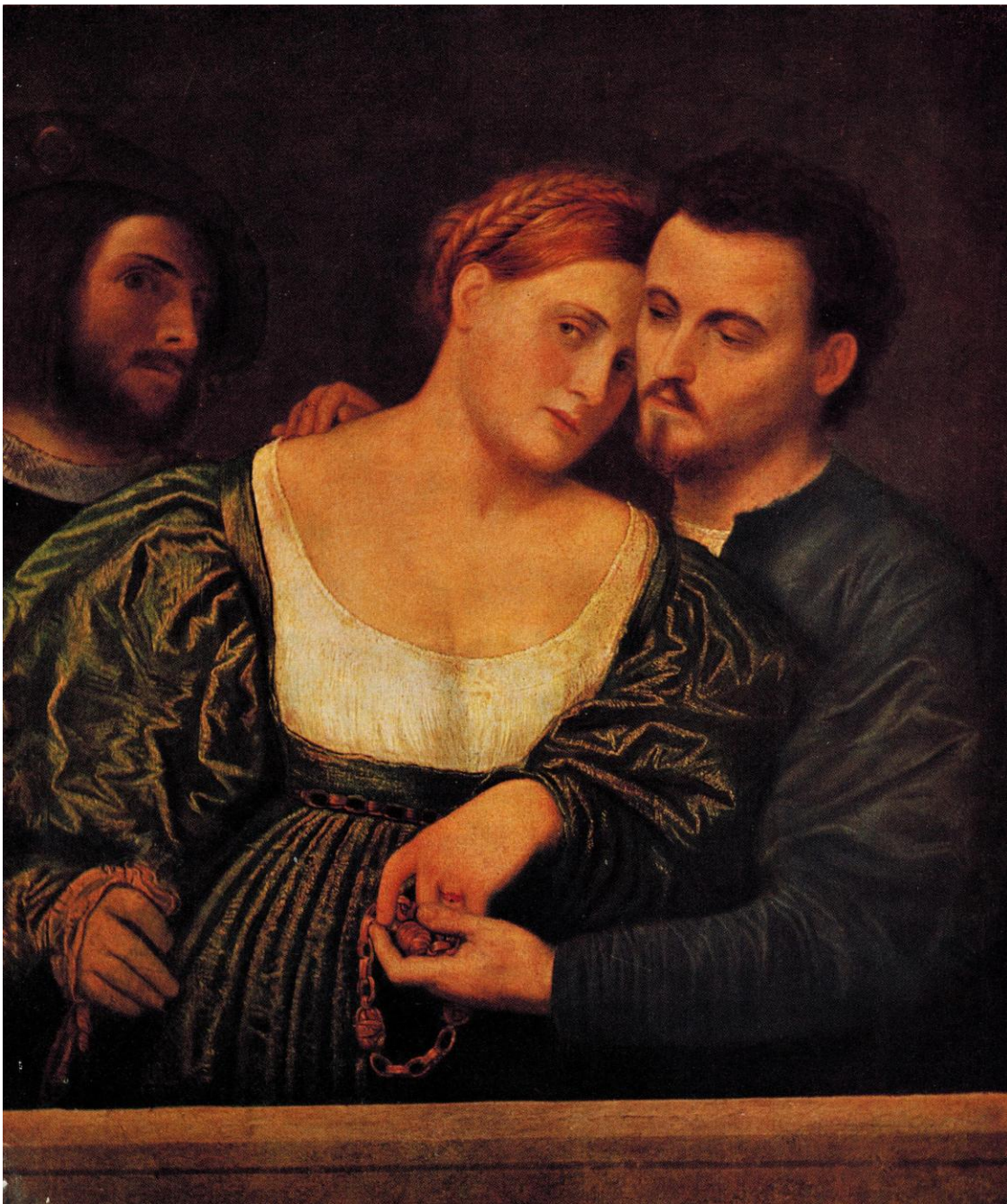




[Fig. 56] BORDON, Paris. *Sagrada Família com Santa Catarina*, 1520-22. Óleo s/ tela 69 x 86 cm, São Petersburgo: Hermitage. Fonte: CANOVA (1964)



[Fig. 57] VECCELLIO, Tiziano. *Virgem com menino, Santa Catarina, São Domingos e um doador*, c. 1512-16. Óleo s/ tela 138 x 185 cm, Mamiano (Parma): Fondazione Magnani-Rocca.



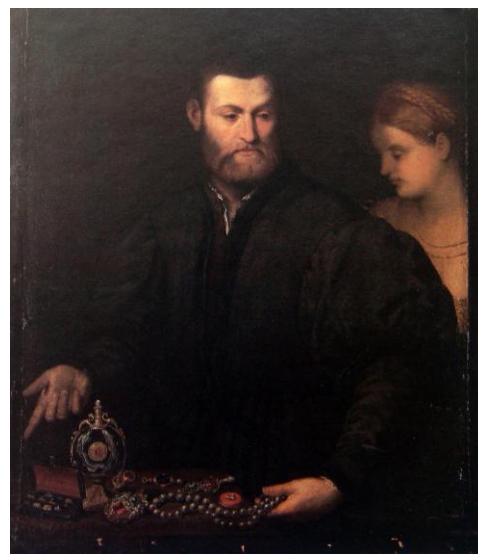
[Fig. 58] BORDON, Paris. *Amantes Venezianos*. 1525-30. Óleo s/ tela, 95 x 80 cm. Milão: Pinacoteca di Brera.



[Fig. 59] BORDON, Paris. *Virgem com menino, Santos e doadores*, c. 1520-22. Óleo s/ tela 61 x 83 cm, Glasgow Museum. Fonte: CANOVA (1964)



[Fig. 60] BORDON, Paris. *Retrato de Homem Jovem*, c. 1525. Óleo s/ tela, 81 x 65,5 cm. Toronto, Art Gallery. Fonte: Canova (1984).



[Fig. 61] BORDON, Paris. *Sedução ou Joalheiro*, c. 1530. Óleo s/ tela, 98 x 80,5 cm. Munique: Alte Pinakothek (n. 925). Fonte: Canova (1984).



[Fig. 62] BORDON, Paris. *Virgem no Trono entre São Jorge e São Cristóvão*, c. 1525. Óleo s/ tela, 210 x 160 cm. Lovere: Galleria Dell'Accademia Tadini. Fonte: Canova (1984).



[Fig. 63] VECCELLIO, Tiziano. *São Cristóvão*, c. 1523. Afresco, 310 x 186 cm. Veneza, Palazzo Ducale.



[Fig. 64] LOTTO, Lorenzo. *Painel de Altar São Bernardo*, 1521. Óleo s/ tela, 300 x 275 cm. Bergamo: Igreja San Bernardino in Pignolo.



[Fig. 65] BORDON, Paris. *Matrimônio Místico de Santa Catarina*, c. 1520-22. Óleo s/ tela, 194 x 260 cm. Gênova: Coleção Nora Doria.



[Fig. 66] BORDON, Paris. *Pentecoste*, c. 1525-26. Óleo s/ tela, 305 x 220cm. Milão: Pinacoteca di Brera.



[Fig. 67] LOTTO, Lorenzo. *São Bartolomeu*, 1513-16. Óleo s/ madeira, 520 x 250 cm. Bergamo: San Bartolomeo.



[Fig. 68] BORDON, Paris. *Cristo e sua mãe*. c. 1525. Óleo s/ tela, 74 x 84 cm. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection.



[Fig. 69] VECELLIO, Tiziano. *Cristo da Moeda*. 1516. Óleo s/ madeira, 75 x 56 cm . Dresden: Gemäldegalerie.



[Fig. 70] BORDON, Paris. *Virgem com o Menino, Santo Henrique de Uppsala e Santo Antonio de Padova*. c. 1540. Óleo s/ tela, 119 x 114 cm. Bari: Pinacoteca Provinciale.



[Fig. 71] VECELLIO, Tiziano. *Virgem com Santos e Membros da Família Pesaro*. 1519-26. Óleo s/ tela, 478 x 266 cm . Veneza: Santa Maria Gloriosa dei Frari.



[Fig. 72] BORDON, Paris. *A Entrega do Anel ao Doge*. c.1535. Óleo s/ tela, 370 x 300 cm. Veneza, Galeria dell'Accademia.  
Fonte: Canova (1984).



[Fig. 73] VECCELLIO, Tiziano. *Apresentação da Virgem ao Templo*. 1534-38. Óleo s/ tela, 335 x 775 cm. Veneza: Gallerie dell'Accademia.



[Fig. 74] BORDON, Paris. *Betsabea ao Banho*. 1548. 231 x 214 cm.  
Colônia: Wallraf-Richartz Museum .  
Veneza, Galeria dell'Accademia. Fonte: Canova (1984).





[Fig. 75] BORDON, Paris. *Augusto e as Sibilas*.  
c. 1555-60 Óleo s/ tela, 165 x 230 cm.  
Moscou: Museu Pushkin.



[Fig. 76] BORDON, Paris. *Cristo o Redentor*.  
c. 1535 Óleo s/ tela, 73,5 x 64 cm. Haia:  
Mauritshuis. Fonte: CANOVA (1964).



[Fig. 77] BORDON, Paris.  
*Jupiter e Io*  
c. 1555. Óleo s/ tela, 135,5 x 117 cm.  
Göteborg Kunstmuseum.



[Fig. 78] BORDON, Paris.  
*Mulher em Figura de Flora.*  
c. 1545-55 Óleo s/ tela, 105 x 85 cm.  
Paris:Musée du Louvre



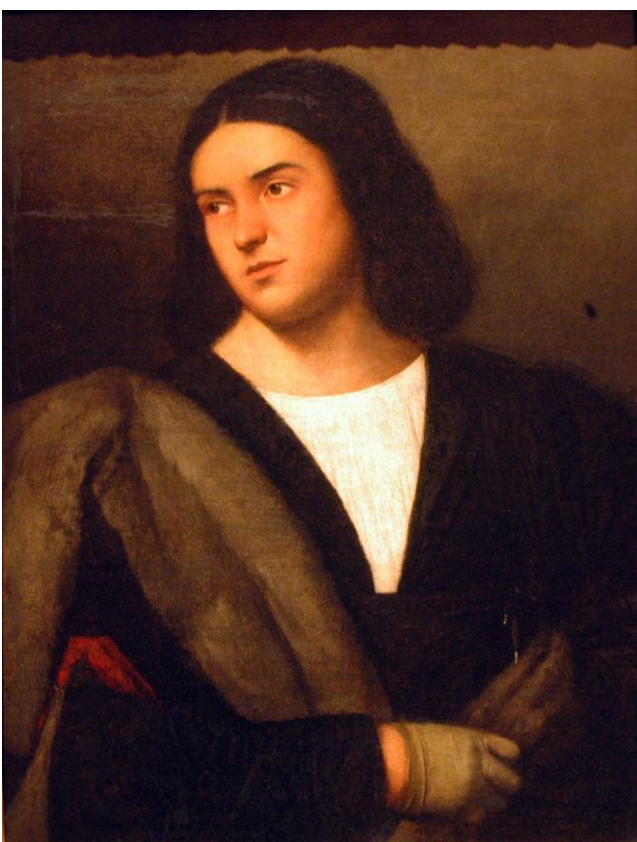
[Fig. 79] FRANCESCO SALVIATI.  
*Caridade.*  
c. 1545 Óleo s/ madeira, 87 x 60 cm. Turim:  
Accademia Albertina. Inventario 92.



[Fig. 80] BORDON, Paris.  
*Paráíso.*  
c. 1562-66 Óleo s/ tela, 333 x 166 cm.  
Treviso:Museo Civico.



[Fig. 81] BORDON, Paris.  
*Jovem com Casaco de Pele.*  
1528-32. Oléo s/ tela. 107 x 83 cm.  
Florença: Galleria degli Uffizi.



[Fig. 82] LICINIO, Bernardino.  
*Retrato de Homem.*  
c.1520. Oléo s/ tela. 77,47 x 59,69 cm.  
San Diego: The San Diego Museum of Art.



[Fig. 83] BORDON, Paris.  
*Retrato de Jovem Homem segurando uma luva.*  
c. 1523-5. Oléo s/ tela. 90 x 72,5 cm.  
Dresden: Gemaldegalerie Alte Meister, 219.



[Fig. 84] VECCELLIO, Tiziano.  
*Retrato de Jovem Homem .*  
c. 1518-20. Oléo s/ tela. 88 x 73 cm.  
Ajaccio: Musée Fesch.



[Fig. 85] BORDON, Paris.  
*Retrato de Nicolaus Klorber .*  
1532.  
Oléo s/ tela. 100 x 78 cm.  
Viena: Liechtenstein Museum.  
GE1128.



[Fig. 86] BORDON, Paris.  
*Retrato de Cavaleiro ou  
Cavaleiro Briguento.*  
1533.  
Oléo s/ tela.  
98.2 x 84.3 cm.  
Viena: Galeria Liechtenstein.



[Fig. 87] VECELLIO, Tiziano.  
*Retrato de Ippolito de Medici.*  
c. 1533.  
Oléo s/ tela.  
139 x 107 cm.  
Florença: Palazzo Pitti,  
Galleria Palatina.



[Fig. 86] BORDON, Paris.  
*Retrato de Cavalheiro ou  
Cavalheiro Briguento.*  
1533. Oléo s/ tela.  
98.2 x 84.3 cm.  
Viena: Galeria Liechtenstein.



[Fig. 88] BORDON, Paris. *Homem  
com Anel.* C.1532-5  
99 x 80,6 cm.  
Gloucestershire: Berkeley Castle  
Fonte: CANOVA (1984)



[Fig. 89] BORDON, Paris.  
*Retrato de Mulher em Vermelho  
segurando um Leque.* 1530-35.  
Óleo s/ tela, 105,5 x 82,5 cm.  
Munique, Alte Pinakothek.  
Fonte: CANOVA (1984)



[Fig. 90] BORDON, Paris.  
*Retrato de Mulher segurando um espelho.*  
c.1530-35.  
EUA: Coleção Particular. Anteriormente em  
Longford Castle, Salisbury, Coleção Radnor.  
Fonte: FOSSALUZZA (1987).



[Fig. 91] BORDON, Paris.  
*Retrato de Thomas Stahel (?)*,  
1540. Óleo s/ tela,  
107x86 cm.  
Paris: Musée du Louvre.



[Fig. 92] BORDON, Paris.  
*Retrato de Mulher em  
Vermelho*, c. 1545-55.  
Óleo s/ tela,  
107x83 cm.  
Florença: Palazzo Pitti,  
Galleria Palatina.





[Fig. 93] BORDON, Paris.  
*Retrato de Paola Visconti*. c. 1548.  
Óleo s/ tela,  
147 x 124 cm.  
Sintra: Palácio Nacional.  
N. Inventário: 3599.



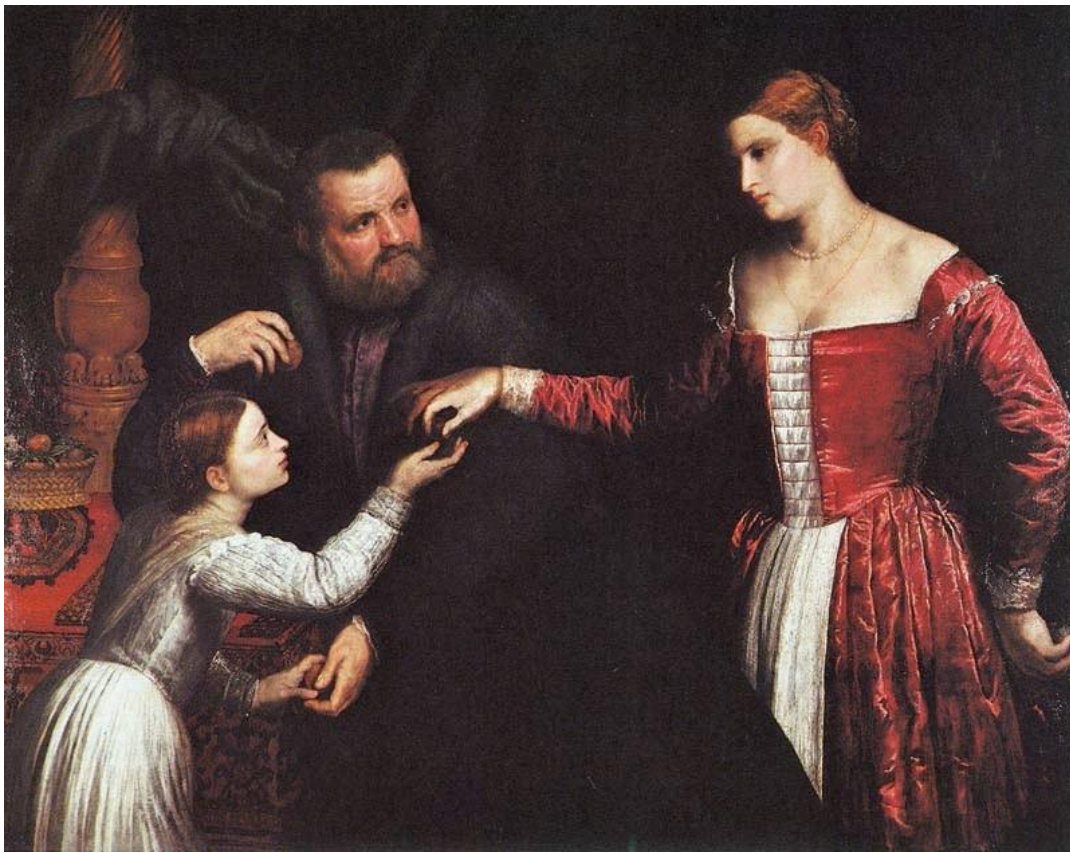
[Fig. 94] BORDON, Paris.  
*Jovem Mulher Fugger*.  
C.1545-50. Óleo s/ tela, 111 x 82,5cm.  
Suíça: Kreuzlingen, Kisters Collection.  
Fonte: CANOVA (1984).



[Fig. 95] BORDON, Paris.  
*Jovem Mulher*. ("Senhora Brignole")  
C. 1545. Óleo s/ tela, 106 x 85cm.  
Londres: National Gallery.  
Fonte: CANOVA (1964).



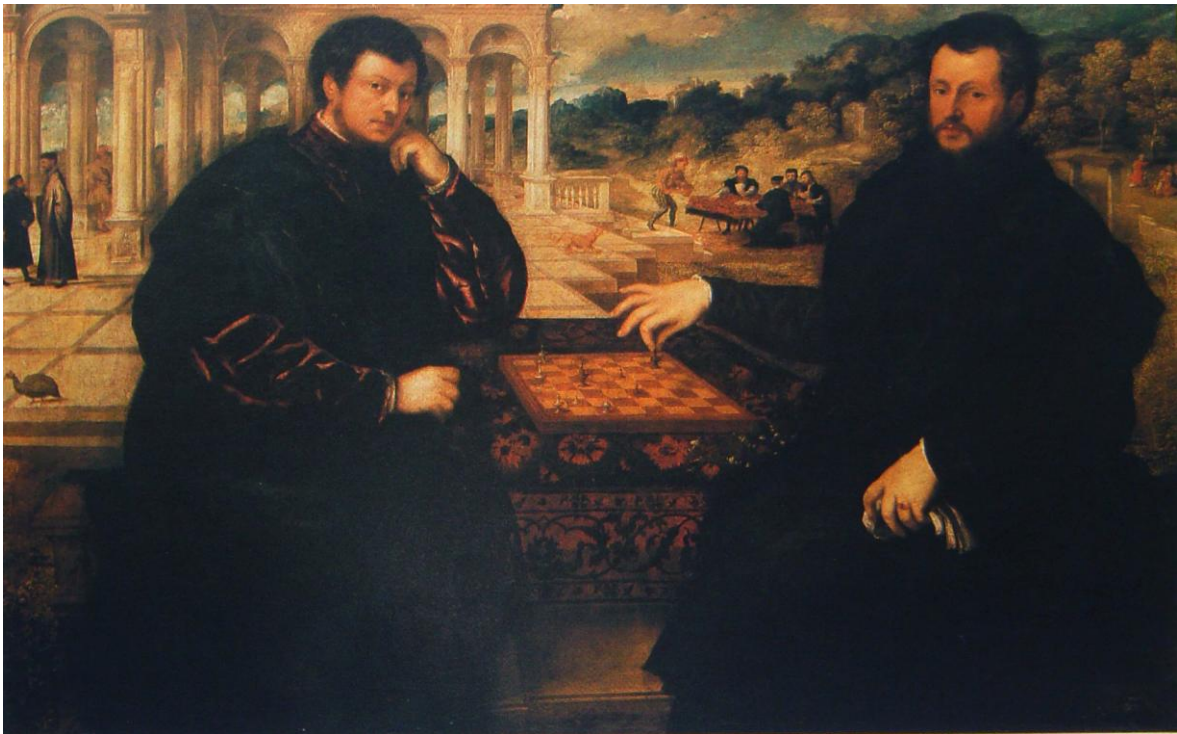
[Fig.96] BORDON, Paris.  
*Mulher Penteando seu Cabelo*.  
c. 1540. Óleo s/ tela, 110 x 82cm. Viena:  
Kunsthistorisches Museum  
Fonte: CANOVA (1984).



[Fig.97] BORDON, Paris.  
*Retrato de Família.*  
c. 1550-55. Óleo s/ tela, 119,4 x 150 cm.  
Derbyshire: Chatsworth House, Coleção do Duque de Devonshire.



[Fig.98] LOTTO, Lorenzo.  
*Retrato de Família. (Giovanni Della Volta com Esposa e Filhos).*  
c. 1547. Óleo s/ tela, 107,5 x 140,5cm.  
Londres: National Gallery. NG. 1047.



[Fig.99] BORDON, Paris. *Jogadores de Xadrez*.  
c. 1550-52. Óleo s/ tela, 111 x 181 cm.  
Berlim: Staatliche Museum.



[Fig.100] BORDON, Paris.  
*Retrato de Homem com Palma e coroa de Louro*. c. 1560-62. Óleo s/ tela,  
191,5 x 112,4 cm. Hampton Court, Royal  
Collection.



[Fig.101] VECCELLIO, Tiziano.  
*Retrato de Diego Hurtado de Mendoza(?)*.  
c. 1541. Óleo s/ tela, 179 x 114 cm.  
Florença: Palazzo Pitti.



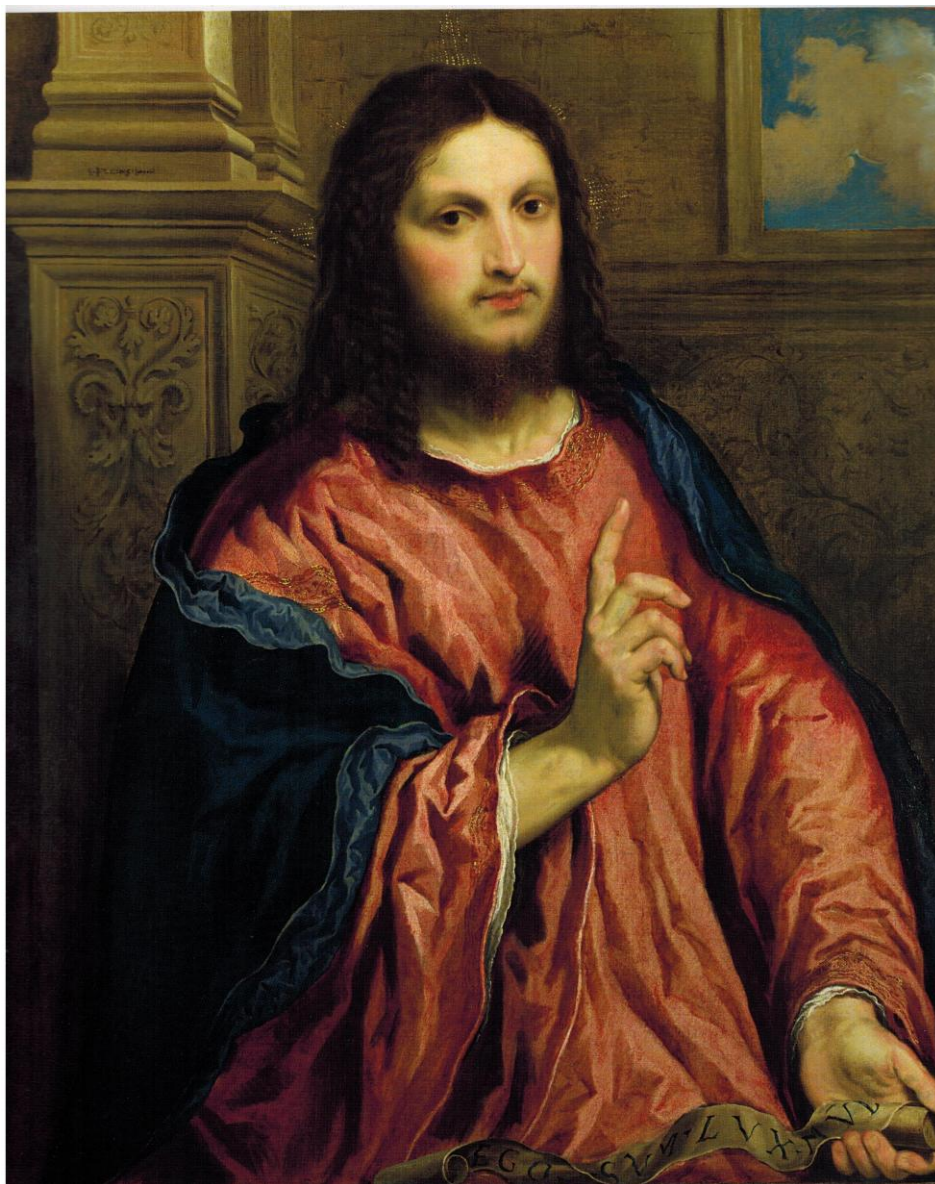
[Fig.102] BORDON, Paris.  
*Retrato de Cavalheiro com a manga Vermelha (Ottaviano Grimaldi?)*.  
c. 1545. Óleo s/ tela,  
110 x 83cm. Gênova: Palazzo Rosso.



[Fig.103] BORDON, Paris.  
*Retrato de Jacopo Caraglio*.  
c. 1552. Óleo s/ tela,  
139 x 106,5 cm. Cracóvia: Wawel Royal Castle.



[Fig.104] BORDON, Paris.  
*Retrato de Jovem Cavaleiro*.  
c. 1560. Óleo s/ tela, 115 x 90,5 cm.  
Florença: Galleria degli Uffizi.



[Fig.105] BORDON, Paris.  
*Cristo como a Luz do Mundo.*  
c. 1550. Óleo s/ tela, 90,8 x 73 cm.  
Londres: National Gallery.  
NG1845.



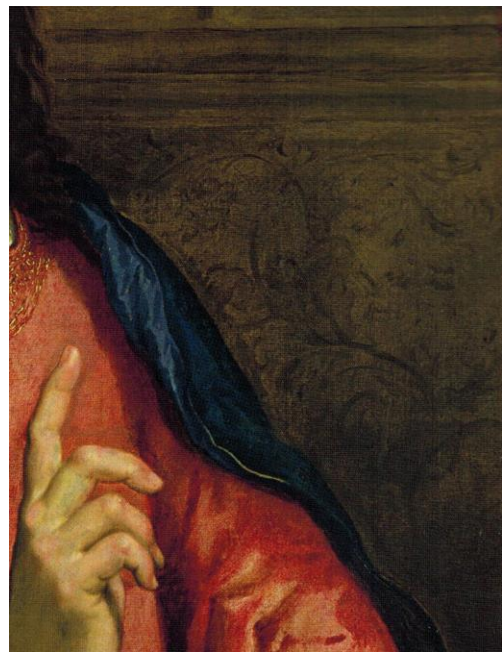
[Fig.106] BORDON, Paris.  
*Retrato de Mulher com Esquilo.*  
c. 1550. Óleo s/ tela, 102 x 81 cm.  
Augsburg: Städtische Kunstsammlungen Schaezler-  
Palais.



[Fig.107] BORDON, Paris.  
*Retrato de Alvise Contarini (?)*.  
(DETALHE - Fig. 1)



[Fig. 110] BORDON, Paris. *Retrato de Homem Doente*. Coleção Privada, anteriormente: Glaenzer  
Fonte: FOSSALUZZA (1987).



[Fig.108] BORDON, Paris.  
*Cristo como a Luz do Mundo*.  
(DETALHE - Fig. 105)



[Fig.109] BORDON, Paris.  
*Retrato de Alvise Contarini (?)*.  
(DETALHE - Fig. 1).



[Fig. 111] BORDON, Paris. *A Entrega do Anel ao Doge*  
(DETALHE - Fig. 72).



[Fig.112] BORDON, Paris.  
*Doador Adorando o Crucifixo Revelado por um Anjo.* c. 1540.  
Óleo s/ tela,  
59.5 x 70cm, Salzburg, Residenzgalerie, Czernin  
Collection.





[Fig.113] HENLEIN, Peter (?),  
*"Relógio-Henlein"*  
 Proveniência: Nuremberg, c. 1510.  
 Ferro, bronze e ouro,  
 Nuremberg: Germanisches  
 Nationalmuseum  
 Inventário n °:WI 1265.



[Fig.114] Autor: ?  
*Relógio de Mesa.*  
 c. 1575.  
 Proveniência: Alemanha. Londres:  
 Clockmakers Company Museum.  
 FONTE: MORPURGO (1966).



[Fig.115] Autor: ?  
*Relógio de Mesa.*  
 C. 1550 (ou anterior).  
 Proveniência: Sul da Alemanha.  
 4.1 x 6.4 cm,  
 Nova York: Metropolitan Museum.  
 (29.52.7)



[Fig.116] BORDON, Paris.  
*Retrato de Alvise Contarini (?).*  
 (DETALHE - Fig. 1).



[Fig.117]

*Temperança regulando o relógio.*

Illuminura de um manuscrito de *Epistre d'Othéa*, de Christine de Pizan.

c. 1410. Paris: Bibliothèque Nationale de France

MS: 606, fol. 2V.



[Fig.118]

*Sabedoria regulando o relógio.*

Illuminura de versão manuscrita do *Horologium Sapientiae* de Heinrich Suso.

c. 1406. Paris: Bibliothèque nationale de France

MS: 926, fol. 113.



[Fig.119] *Temperança regulando o relógio.*  
 Iluminura de um manuscrito de *Epistre d'Othéa*,  
 de Christine de Pizan.  
 c. 1450. Oxford: University of Oxford Bodleian  
 Library, MS. Laud Misc. 570, fol. 028v.



[Fig. 120] *O relógio da sabedoria.*  
 Manuscrito do *Horologium Sapientiae*, de Heinrich Suso.  
 c. 1440-49.  
 Bruxelas: Biblioteca Real,  
 Ms. 10981  
 Fonte: CHAPUIS (1954)



[Fig. 121] *O relógio da sabedoria.*  
 Manuscrito do *Horologium Sapientiae*, de Heinrich Suso.  
 c. 1450. Bruxelas: Biblioteca Real, Ms. IV 111, fol. 13v.



[Fig.122]

*O relógio da sabedoria.*

Iluminura de um manuscrito *Horologium Sapientiae*, de Heinrich Suso.

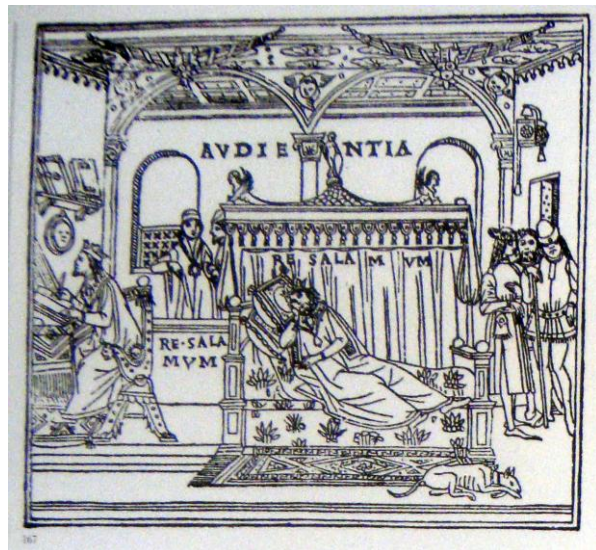
c. 1461-65. Paris: Bibliothèque Nationale de France

MS: 455, fol. 9

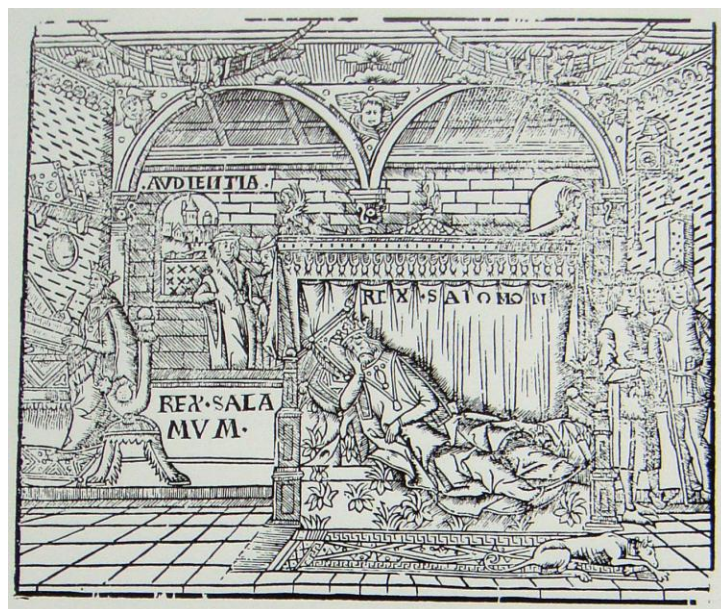
Fonte: CHAPUIS (1954).



[Fig. 123] Frontispício do livro: *Sapientia: et Meditatione sopra la passione del nostro Signore Jesu Christo vulgare*. de Heinrich Suso, 1511, Veneza.  
Fonte: DAL PRA (2005).



[Fig. 124] *O Rei Salomão em audiência*. Gravura em madeira, Versão da bíblia. Veneza: 1490  
Fonte: THORNTON (1997).



[Fig. 125] *O Rei Salomão em repouso junto a sua corte da justiça*. Gravura em madeira, Bíblia, Incunábulo, Viena: 1498  
Fonte: CHAPUIS (1954).



[Fig. 126] *As quatro virtudes*.  
 Iluminura de uma versão manuscrita do *Breviloquium de Virtutibus* de John de Wales. c. 1450.  
 Oxford: University of Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Misc. 570, fol. 016r.



[Fig. 128] *Temperança*  
 c. 1470.  
 Paris: Bibliothèque Nationale de France MS fr. 9186, fol. 304.



[Fig. 127] *As Sete Virtudes*.  
 Iluminura de versão manuscrita do livro *Ethiques, Politique et Economiques* De Aristóteles (trad. Nicole Oresme).c. 1453-54.  
 Rouen: Bibliothèque Municipale de Rouen. MS fr. 927, I 2 f. 017 v.



[Fig. 129] COLOMBE, Michel.  
*A Temperança*.; (detalhe do túmulo de  
 Francesco II e Margherita di Foix),  
 C. 1502. Nantes: Catedral  
 Fonte: CHAPUIS (1954).



[Fig. 131] ANTONIO E  
 GIOVANNI GIUSTI.  
*A Temperança*.;  
 (detalhe do túmulo do Rei Luís  
 XI), c. 1515-1531.  
 Paris: Basilica de Saint-Denis.



[Fig. 130] LEROUX. Roland.  
*A Temperança*.;  
 (detalhe do túmulo do Cardeal  
 Amboise), c. 1515-1525.  
 Rouen: Catedral



[Fig. 132] MATHIEU, Laigniel.  
*A Temperança*.. Baixo Relevo.  
 Detalhe do monumento funerário do  
 Cardeal de Denonville. c. 1543.  
 Amiens: Catedral de Amiens.  
 Fonte: CHAPUIS (1954)



[Fig. 133] *A Temperança*. Tapeçaria  
Holandesa (DETALHE).  
Séc. XVI.  
Madrid: Palácio Real.  
Fonte: CHAPUIS (1954)



[Fig. 134] *A Temperança*.  
Tapeçaria Holandesa (DETALHE).  
Séc. XVI.  
Madrid: Palácio Real.  
Madrid: Palácio Nacional  
Fonte: CHAPUIS (1954)



[Fig. 135] VAN AESLT, Pierre.  
*As Honras: Justiça*.  
Tapeçaria.  
1520.  
Segovia: Palacio de San Ildelfonso.  
Inv. 10026282, 0 TA-8/9.





[Fig. 136] CALIARI, Paolo.  
*Triunfo da Temperança.*  
 Técnica Mista (tinta e carvão).  
 c. 1581-82.  
 36.2 cm x 27.4 cm  
 Paris: Musée Louvre.



[Fig. 137] LORENZETTI,  
 Ambrogio. *O Bom Governo: A  
 Temperança.*  
 Afresco. c. 1338.  
 Siena: Palazzo Publico.



[Fig. 138] *O abade Filastre oferecendo  
 o Manuscrito das Crônicas a Felipe o  
 Bom.*  
 Iluminura.  
 c. 1400-50.  
 Fonte: CHAPUIS (1954).



[Fig. 139] *História de Olivier de Castille .*  
 c. 1440.  
 Paris: Bibliothèque Nationale de France, MS  
 12574, fol. 1 r.



[Fig. 140] *Os notáveis ensinamentos Paternos*. c. 1400-1450.  
Bruxelas: Biblioteca Real.  
Fonte: CHAPUIS (1954)



[Fig. 141] *O Rei René em seu estúdio*.  
Paris: Bibliothèque Nationale de France,  
MS 19039, fol. 285.  
Fonte: CHAPUIS (1954).



[Fig. 142] ATTAVANTE, Lorenzo.  
Illuminura (manuscrita de tradução italiana  
do *Geografia* de Ptolomeu).  
c. 1480  
Milão: Biblioteca Braidense,  
MS. AC XIV.44.  
Fonte: THORNTON (1997).



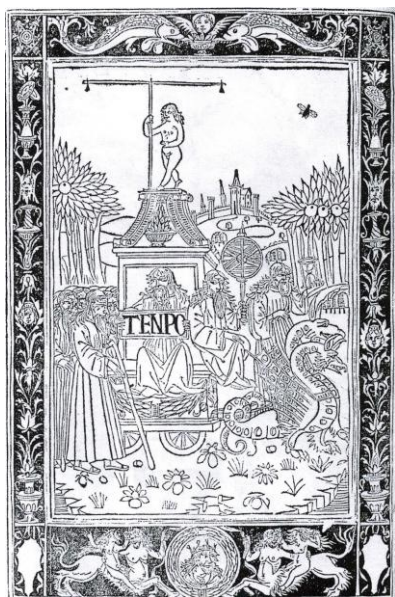
[Fig. 143] BOTTICELLI, Sandro. *Santo Agostinho em seu Estúdio*, c. 1480. Afresco. Florença: Igreja Ognissanti.



[Fig. 144] PONTELLI, Baccio. Entalhe em madeira (*Intarsia*) para o Studiolo de Federico da Montefeltro. c. 1475. Urbino, Palazzo Ducale.



[Fig. 145] JACOPO DEL SELLAIO,  
*Triunfo do Tempo*. c.1480. Fiesole, Museo Bandini.  
Fonte: CHAPUIS (1954)



[Fig. 146] *Triunfo do Tempo*. 1488.  
Xilogravura. (Ed. Bernardino Rizzo da Novara).  
Brescia, Biblioteca Queriniana.  
Inc. G III.13 m1, c. 129v.  
Fonte: DAL PRÁ (2005)

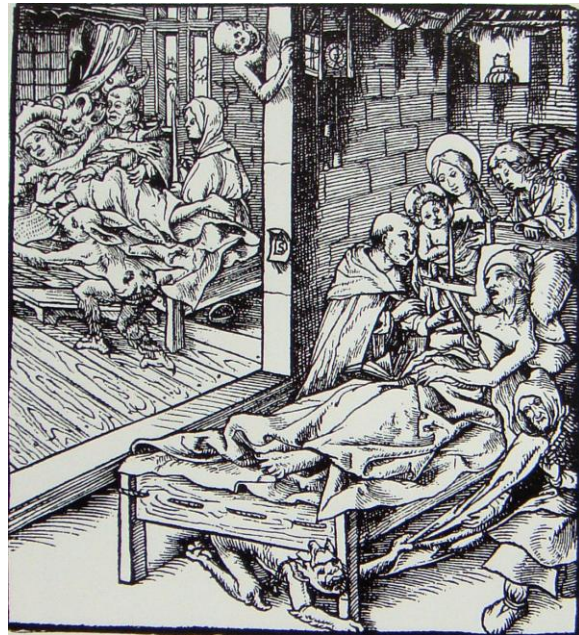


[Fig. 147] SIMONE II  
BASCHENIS.  
*Danza Macabra* (detalhe). c.1480.  
Afresco. Fiesole, Museo Bandini.  
Fonte: DAL PRÁ (2005).



[Fig. 148]

*O Triunfo da Morte.* c.1525.  
 (Edição: Geoffroy Tory).  
 Fonte: CHAPUIS (1954).



[Fig. 149]

*O bem e o mal com a morte.*  
 Séc. XVI.  
 Fonte: CHAPUIS (1954).



[Fig. 150]

*O tempo.* 1509.  
 Xilogravura.  
 (Oriunda da obra, *The Pastime  
 of Pleasure* de Stephen  
 Hawes.).  
 Fonte: PANOFSKY (1995).



[Fig. 151]

HOLBEIN, Hans.  
*Dança Da Morte (O Imperador).*  
 1526  
 Xilogravura.



[Fig. 152] DÜRER, Albrecht.  
*A Morte e o Mercenário.*  
 1510  
 Xilogravura.  
 Londres: British Museum.



[Fig. 153] BRONZINO, Agnolo.  
*Vênus, Cupido e o Tempo.*  
 1540-45  
 Óleo sobre madeira, 147 x 117 cm  
 Londres: National Gallery.



[Fig. 155] EYCK, Jan van.  
*São Jerônimo.*  
 1442.  
 Óleo sobre madeira, 20 x 12,5cm  
 Detroit: Institute of Arts, Detroit.



[Fig. 154]  
*Veritas Filia Temporis.*  
 1539.  
 Xilogravura contida em uma edição  
 veneziana de Cinque Messe de Adriaen  
 Willaert.



[Fig. 156] BONVICINO, Alessandro  
(Moretto da Bréscia) .  
*Retrato de Homem.*  
c. 1520-25.  
Óleo sobre tela, 87 x 81.3 cm.  
Nova York: Metrpolitam Museum.



[Fig. 157] BEDOLI, Girolamo Mazzola  
Bedoli.  
*Retrato de Homem.* c. 1552.  
Óleo sobre tela, 110 x 90 cm  
Parma: Galleria Nazionale.



[Fig. 158] CARIANI, Giovanni.  
*Retrato de Velho de Nuremberg.*  
1536.  
Óleo sobre tela, 98,5 x 89 cm  
Viena: Gemäldegalerie.



[Fig. 159] BRUYN, Barthel (O velho),  
*Retrato de Cavalheiro.*  
1531.  
Óleo sobre madeira, 62,6 x 46,5 cm.  
Viena: Kunsthistorisches Museum.



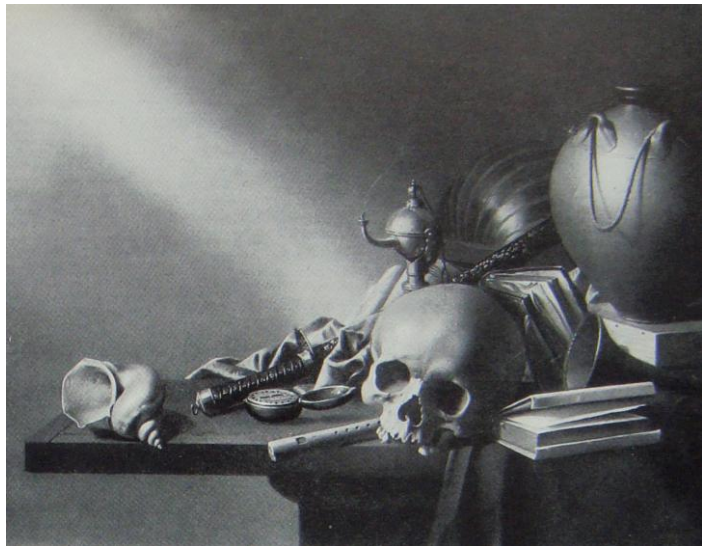
[Fig. 160] Emblema LXVIII. (*Le Theatre des Bons Engins* de Guillaume de la Perriere).  
1539.  
Fonte: PERRIERE (1539).



[Fig. 161] Emblema LXXI. (*Le Theatre des Bons Engins* de Guillaume de la Perriere).  
1539.  
Fonte: PERRIERE (1539).



[Fig. 162] . *A Hora da Morte é Incerta*.  
Emblema de Hecantographie de Gilles Corrozet.  
1543.  
Fonte: CORROZET (1543).



[Fig. 163] STEENWYCK, Harmen.  
*Alegoria das Vaidades Humanas*.  
c. 1640.  
Óleo sobre madeira, 39.2 x 50.7 cm.  
Londres: National Gallery.  
NG1256.





[Fig. 164] *Prelatura.* (Iconologia de Cesare Ripa).  
1539.  
Xilogravura.  
FONTE: RIPA (1611).



[Fig. 165] *Temperança.* (Iconologia de Cesare Ripa).  
1539.  
Xilogravura.  
FONTE: RIPA (1611).



[Fig. 166] Emblema 42 *Emblemas Morales* de Covarrubias.  
1610.  
Fonte: COVARRUBIAS (1610).



[Fig. 167] Emblema do *Emblemata* de Florentius Schoonhovius. 1618.  
Fonte: DAL PRÁ (2005).



[Fig. 168] Cópia de retrato de Rogier Van der Weyden ou discípulo, de c.1450. *Retrato de Homem com Flecha Jean Lefevre (?)*. c.1500.  
Óleo sobre madeira, 75 x 50 cm  
Antuérpia: Kononklijk Museum.



[Fig. 169] *Retrato de Homem Flecha Jean Lefevre (?)* (DETALHE- Fig. 168).



[Fig. 170] TITI, Tiberio.  
*Retrato de Cosimo II de Medici*.  
c. 1604.  
Óleo sobre tela, 177 x 119 cm  
Florença: Palazzo Pitti.



[Fig. 171] VELÁZQUEZ, Diego  
(e assistentes).  
*Retrato da Rainha da Espanha Marianna d'Augsburg*.  
1652-53.  
Óleo sobre tela, 231 x 131 cm.  
Madrid: Museo del Prado.



[Fig. 172] HOLBEIN, Hans (O Jovem).  
*Retrato da Família de Thomas More.*  
 1528.

Desenho preparatório,  
 Basileia: Öffentliche Kunstsammlung.



[Fig. 173] HOLBEIN, Hans (O Jovem).  
*Retrato de Georg Gisze.*  
 1532.

Óleo sobre madeira, 96,3 x 85,7 cm.  
 Berlim: Staatliche Museen.



[Fig. 174] VECELLIO, Tiziano.  
*Retrato Fabrizio Salvaressa.*  
 1558.

Óleo sobre tela, 112 x 88 cm  
 Viena: Kunsthistorisches Museum.



[Fig. 175] VECCELLIO, Tiziano.  
*Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle.*  
1548  
Óleo sobre tela, 113 x 87 cm  
Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art.



[Fig. 176] PETER PAUL RUBENS ( cópia de obra  
perdida de Tiziano).  
*Carlos V e a Imperatriz Isabella.*  
Óleo sobre tela, 114 x 166 cm  
Madrid: Coleção do Duque de Alba.



[Fig. 177] VECELLIO, Tiziano.  
*Retrato de Papa Paulo III com seus sobrinhos.*  
1545-46.  
Óleo sobre tela, 210 x 174 cm  
Napoli: Museo Nazionale di Capodimonte.



[Fig. 178] WILLEM, Key (?).  
*Retrato de Andrea Doria.*  
c. 1560.  
Óleo sobre tela, 98,5 x 89 cm  
Gênova: Villa del Principe, Palazzo de Andrea Doria.



[Fig. 179] Cópia de Philippe Champaigne.  
*Retrato de Cardeal Armand-Jean du Plessis Duque de Richilieu.*  
Chantily Musée Condé.



[Fig. 180] MIRANDA, Juan Carreño.  
*Retrato da Rainha da espanha Marianna de Augsburg Viúva.* c. 1670.  
Óleo sobre tela, 203.5 × 124 cm cm  
Viena: Kunsthistorisches Museum.



[Fig. 181] VECCELLIO, Tiziano.  
*Retrato de Homem com Livro e Relógio.*  
1555-60.  
Óleo sobre tela, 113,5 x 93,5 cm  
Copenhague: Statens Museum.



[Fig. 182] ROBUSTI, Jacopo  
(TINTORETTO).  
*Retrato de Prelado com Relógio.*  
Paris: Mercado Antiquário.



[Fig. 183] MIELICH, Hans.  
*Retrato de Pankraz von Freyberg.*  
1545.  
Técnica mista sobre madeira.  
64,3, x 48,3 cm  
Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle.



[Fig. 184] VECELLIO, Tiziano,  
*Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*  
 (DETALHE, fig. 2).



[Fig. 185] Autor desconhecido.  
*Retrato de Henrique II.* c. 1550  
 Óleo sobre tela, 58 x 46 cm  
 Chantilly: Musée Condé  
 N. Inventário. Pe49.



[Fig. 186] AMBERGER, Christoph.  
*Retrato de Matthäus Schwarz.*  
 1542.

Óleo sobre tela, 73.5 x 61cm  
 Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.  
 INV. Nr. 4 (1935.1).



[Fig. 187] AMBERGER, Christoph.  
*Retrato de Matthäus Schwarz*  
 (DETALHE, fig. 186).