

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PINTURA DE RETRATO DE PARIS BORDON

Maíra Canina Silvestrin¹

Palavras-chave: 1. Renascimento, Pintura, Retrato, Paris Bordon.

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que tem como foco de pesquisa o *Retrato de Alvise Contarini*, atribuído ao pintor italiano Paris Bordon e conservado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Com o desenvolvimento da pesquisa, fez-se necessário um estudo da produção artística de Paris Bordon, e com isso julgou-se oportuno apresentar algumas considerações sobre sua produção retratística, tanto do ponto de vista do desenvolvimento de sua pintura e de suas relações com diferentes tradições pictóricas quanto no que se refere aos aspectos iconográficos e históricos de alguns de seus retratos.

O pintor italiano Paris Bordon nasceu em Treviso, em 1500, e faleceu em Veneza, em 1571. Documentos atestam que aos 8 anos já se encontrava em Veneza, onde passou a maior parte de sua vida e onde se deu sua formação artística². Vasari, na edição de 1568 das *Vidas*, inclui uma biografia do pintor, no final da biografia de Tiziano, na qual relata, dentre outras coisas, a passagem pelo ateliê deste último³.

No corpo da produção artística de Bordon destacam-se suas pinturas religiosas, mitológicas e históricas, que incluem suas famosas representações da arquitetura⁴, e os retratos, que demonstram sua atuação como pintor não apenas no âmbito veneziano, marcado pela pintura de Giorgione e Tiziano, mas também em outras regiões, já que suas obras exibem elementos e características de outras tradições com as quais o pintor teve contato ao longo de sua vida.

Logo no início da biografia de Bordon, Vasari refere-se a um precoce sucesso na atividade

1 Mestranda do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Programa de pós-graduação em História. Área de concentração: História da Arte. Orientação: prof. dr. Luciano Migliaccio. mairacanina@gmail.com.

2 Para uma biografia documentada sobre Bordon, ver BAILO, Luigi e BISCARO, Girolamo, **Della Vita e delle Opere di Paris Bordon**, 1900, FOSSALUZZA, Giorgio, Códice Diplomático Bordoniano, em **Paris Bordon**: Catalogo della mostra tenuta nel salone Del Trecento di Treviso, p. 115-140.

3 Vale ressaltar a maneira como Vasari inicia a biografia de Bordon: “Ma quegli che più di tutti ha imitato Tiziano è stato Paris Bordon [...]” VASARI (1568), **Le Vite: dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**, 2007, p.1296.

4 As pinturas religiosas, mitológicas e históricas de Paris Bordon são famosas pelos “cenários” arquitetônicos. Nesse sentido, sua obra mais famosa é a *Entrega do Anel ao Doge* [Fig. 1].

retratística, descrevendo um público seletivo de homens cultos e nobres de Treviso⁵. Elogiando aquela que considera sua mais célebre obra, *A Entrega do Anel ao Doge*⁶ [Fig. 1], Vasari destaca a qualidade pictórica dos retratos dessa pintura histórica [Fig. 2]: “entre os senadores, muitos retratos ao natural, vivos e muito bem executados”⁷ (trad. própria).



[Fig. 1] *A Entrega do Anel ao Doge*. Paris Bordon. 1534-35. Óleo s/ tela, 370 x 300 cm. Veneza, Galeria dell'Accademia. Fonte: Canova (1964)



[Fig. 2] *A Entrega do Anel ao Doge* (detalhe). Paris Bordon. Veneza, Galeria dell'Accademia.

Luigi Bailo e Girolamo Biscaro, autores de *Della Vita e delle Opere de Paris Bordon*, relacionaram cerca de 35 retratos dentre as pinturas atribuídas ao pintor (1900, p. 212). Essa relação foi revista por Mariana Canova⁸, autora da principal monografia sobre Bordon, que menciona também cerca de 35 retratos, dos quais sete contêm a assinatura do pintor, tendo sido os demais atribuídos a ele por critérios estilísticos. Giorgio Fossaluzza, em uma convenção internacional ocorrida em Treviso, em 1985, e intitulada *Paris Bordon e il Suo Tempo*, ampliou o catálogo retratístico elaborado por Canova, atribuindo a Paris Bordon novas obras, incluindo um retrato conservado no Museu de Arte de São Paulo (MASP) [Fig. 3]⁹.

5 Vasari afirma: “Chiamato poi a Trevisi, vi fece similmente alcune facciate ed altri lavori, ed in particolare molti ritratti, che piacquero assai [...]” **Le Vite**: Descrizione dell'opere di Tiziano.

6 “In Venezia poi, dove quase sempre è abitato, ha fatto in diversi tempi molte opere; ma la più bella e più notevole e dignissima di lode, che facesse mai Paris, fu una storia nella scuola di San Marco da San Giovanni e Polo, nella quale è quando quel pescatore presenta alla signoria di Vinezia l'anello di San Marco [...]” **Le Vite**: Descrizione dell'opere di Tiziano.

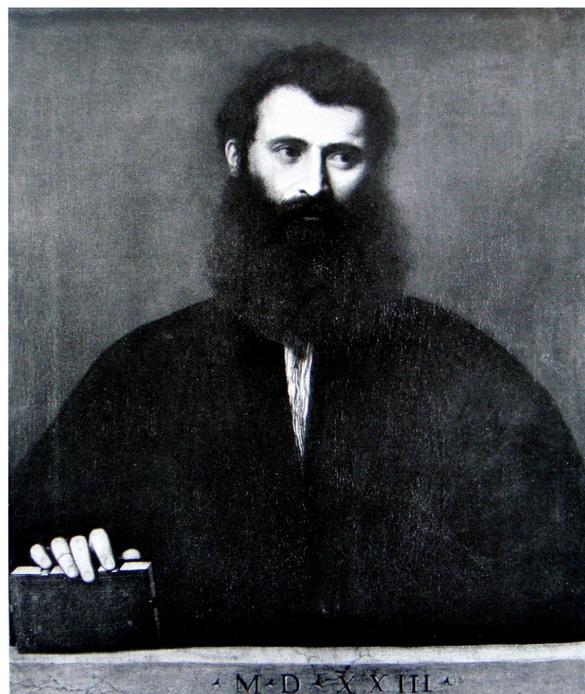
7 “[...] fra i qualli senatori sono molti ritratti di naturale, vivace e ben fatti oltre modo.” **Le Vite**: Descrizione dell'opere di Tiziano.

8 Baseou-se em duas publicações da autora: CANOVA, Giordana, **Paris Bordon**, 1964, p. 73; e CANOVA, Giordana, **Paris Bordon: perfil biográfico e crítico**. In: MANZATO, Eugenio *et al.* **Paris Bordon**, Catalogo della mostra tenuta nel salone Del Trecento di Treviso. Milão, 1984, p. 28-50. Na mesma obra: CANOVA, Giordana M., **Catalogo dei dipinti**. p. 51-115.

9 O artigo foi publicado em: FOSSALUZZA, Giorgio. Qualche Recupero al Catalogo Ritratistico del Bordon. In: **Paris Bordon e il Suo Tempo**, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Treviso (28-30 de outubro 1985), Treviso 1987, p. 183-202. O retrato do MASP, conhecido como *Retrato de Alvise Contarini*, é o objeto de estudo de uma pesquisa de mestrado em andamento da presente autora. Ver nota *. Sobre esse retrato observar ainda a semelhança com a efígie de um dos retratos (o terceiro da direita para a esquerda) da *A Entrega do Anel ao Doge* [Fig.2].



[Fig. 3] *Retrato de Alvise Contarini*, Paris Bordon, 1535-40. Óleo s/ tela, 94 x 70 cm. Museu de Arte de São Paulo, Brasil. Fonte: website do museu.



[Fig. 4] *Retrato de Homem*. Paris Bordon, 1523. Óleo s/ tela, 77,5 x 65,5 cm. Munique, Alte Pinakothek. Fonte: Canova (1964)

Chegaram até nós, portanto, de acordo com Canova (1964) e com as posteriores inclusões de Fossaluzza (1985), cerca de 40 retratos acerca dos quais há um consenso na atribuição a Paris Bordon, tendo sido produzidos principalmente entre 1520 e 1560¹⁰.

No que concerne ao estudo dos retratos de Bordon, depara-se frequentemente com a dificuldade de organizar cronologicamente as obras, e, portanto, de estabelecer um percurso evolutivo para elas, já que muitas não apresentam a assinatura do pintor, ou inscrições que forneçam pistas sobre a data de execução. Existe ainda o problema da identificação dos modelos, sendo a grande maioria de identidade desconhecida, o que torna mais complexa a definição de um perfil geral de seus clientes.

Considerando-se, para a presente comunicação, uma cronologia proposta especialmente por Canova¹¹ e Fossaluzza (1985, p. 184-192), merece destaque o *Retrato de Homem* [Fig.4], da Alte Pinakothek de Munique, que, datado de cerca de 1523, é considerado por ambos os autores o primeiro retrato do catálogo¹².

Para Canova (1964, p. 8), essa obra revela a alta qualidade dos retratos de Paris Bordon no início da carreira e o caráter dos retratos venezianos da segunda década do século XVI, com o posicionamento mais arcaico e pouco articulado da figura e o motivo do livro na mão. A autora ressalta, ainda, a intensidade da expressão e um característico tratamento que Bordon dá à efigie de seus retratados. Porém, a autora

10 A maioria representa modelos masculinos, raramente identificados, mas vale destacar a produção de Bordon de uma tipologia de retrato feminino, se é que se pode chamar de retrato, que se situa no limite entre o gênero erótico ou de busca por um ideal de beleza feminino. Optou-se, no presente texto, por não tratar do tema, pois divergiria do foco principal dessa breve exposição, que é o retrato propriamente dito.

11 Baseou-se, aqui, em duas publicações da autora; rever nota 7.

12 Para mais informações sobre a obra, ver CANOVA, Giordana M., **Paris Bordon**, 1964, p. 107.

também nos permite perceber, ao datar a obra de 1523 (CANOVA, 1964, p. 8), que a essa altura o pintor tende a desviar-se da exuberância dos modelos contemporâneos de Tiziano, ou ainda como observou Fossaluzza (1985, p. 185), o fato de tê-los sintetizado de forma ainda bastante arcaica. O caráter mais introspectivo, ou intimista, se assim se pode chamar, se aproximaria para o autor, mais dos retratos de Lorenzo Lotto dos que de Giorgione (1985, p. 184). No que tange à comparação com Giorgione, especialmente em relação aos primeiros retratos de Bordon¹³, Canova (1984, p. 59) afirma sobre o posterior *Retrato de Cavaleiro*¹⁴, da Galeria de Arte de Toronto [Fig. 5]:

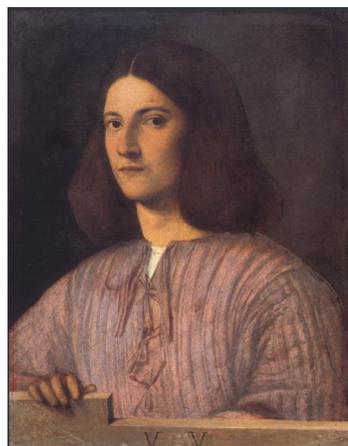
[...] há ainda alguma coisa de giorgionesco em seu absorto pensamento solitário, no misterioso ato de indicar com o dedo alguma coisa para fora do quadro e dentro de seu pensamento, no seu corte mais arcaico a meio busto, com o corpo a três quartos e a face de frente para o espectador. (1984, p. 59, trad. própria)¹⁵

E completa:

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. (1984, p. 59)¹⁶



[Fig. 5] *Retrato de Cavaleiro*. Paris Bordon, 1525 aprox. Óleo s/ tela, 81 x 65,5 cm. Toronto, Art Gallery. Fonte: Canova (1984)



[Fig. 6] *Retrato de Jovem*. Giorgione, 1506 aprox. 58 x 46 cm. Berlin, Staatliche Museen. Fonte: Guidoni (1999)

13 Sobre a associação à pintura de Giorgione, que é tema frequente nos estudos sobre Bordon, ver PIGNATTI, T. 'Giorgionismo' in Paris Bordon? In: **Paris Bordon e Il suo...** op. cit, p. 5-7.

14 Para mais informações sobre a obra, ver CANOVA, Giordana M., **Paris Bordon**, 1964, p. 113, e ainda, CANOVA, Giordana M. In: MANZATO, Eugenio; et al. **Paris Bordon...** op. cit, 1984, p. 59.

15 “[...] 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”. CANOVA, Giordana. In: MANZATO, Eugenio; et al. **Paris Bordon...** op. cit, 1984, p. 59.

16 “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 nello stesso tempo raffinata del ritratto, rispetto alle contemporanee più monumentali e più esuberanti realizzazioni di Tiziano”. CANOVA, Giordana In: MANZATO, Eugenio; et al. **Paris Bordon...** op. cit, p. 59.

De fato, se o compararmos com o retrato do *Jovem Homem* de Berlim [Fig. 6], atribuído a Giorgione e datado de 1506, identificaríamos rapidamente tais relações descritas pela autora, especialmente na pose arcaica. Nos retratos de Giorgione, os olhares mais reflexivos, por vezes melancólicos e misteriosos, dos modelos criam uma atmosfera mais intimista, que é acentuada pelo jogo de luz e sombra e pela ideia que transmitem de um “movimento” mais lento, quase estático, do corpo. Essas características são observáveis também em muitos retratos de Paris Bordon, especialmente os primeiros. A relação fica ainda mais evidente se considerarmos, por exemplo, os retratos de Tiziano denominados *Retrato de Homem*, ou *L'Ariosto*, como ficou conhecido, e *Retrato de Mulher*, ou *La Schiavona*, ambos da National Gallery de Londres, em que um Tiziano em início de carreira já articula os modelos com uma maior variedade de poses, transmitindo a ideia de movimentos mais dinâmicos e imediatos.

Para Fossaluzza (1985, p. 185), esse registro pessoal de sentimentalismo com o qual Bordon traduziu os seus modelos em toda a sua atividade retratística constitui a base do adjetivo “giorgionismo”, largamente aplicado a sua obra juvenil, mas que para o autor remete muito mais a uma tendência mais “romântica” e “emotiva” da retratística veneziana. Além disso, Canova afirma que “o *giorgionismo* que ocorre em Bordon se dá através de uma lente *tizianesca*” (1964, p. 4). Tal afirmação torna-se mais plausível considerando-se o relato de Vasari (1568) segundo o qual Bordon passou ainda jovem pelo ateliê de Tiziano – portanto, num momento em que as obras deste último mantinham ainda estreitas relações com as do pintor de Castelfranco.

Nesse sentido, torna-se interessante analisar o retrato do chamado *Cavaleiro de Malta*, da Galeria Uffizi [Fig. 7], atribuído normalmente a Tiziano, embora uma parte da crítica o atribua a Giorgione¹⁷. Nessa obra, o corpo do modelo está um tanto de lado, porém de forma quase frontal, como se executasse um lento movimento de corpo e de mão, com a qual segura uma espécie de rosário. O olhar distante e reflexivo, e um tanto quanto misterioso, exibe um eco dos modelos de Giorgione. Porém, em tal obra observa-se uma maior ostentação do modelo, típica dos retratos de Tiziano. Os traços da face bem marcados e viris, além de bem pronunciados pelo jogo de luz e sombra, acentuam a forte ideia da presença do modelo, que nos remete a muitos personagens de Tiziano.



[Fig. 7] *Cavaleiro de Malta*. Tiziano, 1515 aprox. Óleo s/ tela. 80 x 64 cm. Florença: Galeria Uffizi. Fonte: Predrocco, (2000).



[Fig. 8] *O Joalheiro*. Paris Bordon, 1525-30. Óleo s/ tela, 98 x 80,5 cm. Munique, Alte Pinakothek. Fonte: Canova (1984)

Vale ressaltar, ainda, a singular atribuição por parte de Roberto Longhi (1946, p. 25) a Paris

¹⁷ Para uma bibliografia da obra e comparações na atribuição ver VALCANOVER, F. *L'Opera Completa di Tiziano*, 1969, p. 98. É significativa a recente atribuição a Tiziano por parte de Predrocco, em PEDROCCO, Filippo. *Titien.*, 2000. p. 111.

Bordon. Talvez o olhar reflexivo e distante, bem como certa “doçura” do lento movimento da figura, tenha levado o autor a atribuir a obra ao trevisano; afinal, como pode-se notar, o olhar do retrato de Toronto [Fig. 5] guarda alguma semelhança com o olhar desse *Cavaleiro* de Tiziano [Fig. 7].

Enrico Guidoni (1999), em *Giorgione: Opere e Significati*, vai além, no que tange a uma discussão sobre a influência da pintura de Giorgione na pintura de Paris Bordon, e apresenta a hipótese de que Paris Bordon fosse filho biológico de Giorgione. Para sustentar tal hipótese, o autor se baseia principalmente, em uma nova interpretação de uma obra de Giorgione, chamada a *Nascita de Paris*, que faria menção ao fato proposto¹⁸. O texto de Guidoni acaba por reforçar a ideia do “giorgionismo” de Bordon que é analisado pelo autor sob esse novo ponto de vista

Ainda no início da carreira, Bordon desenvolve também um tipo de retrato mais narrativo, de caráter moralizante e algumas vezes de temática enigmática, inserido na voga de uma linguagem mais culta e intelectualizada. É datado de 1530, aproximadamente, o retrato *O Joalheiro* [Fig. 8], ou *A Sedução*, como também ficou conhecido¹⁹.

Canova (1984, p. 61) relata que exames de raios X revelaram que as joias foram acrescentadas posteriormente, sendo original apenas o colar de pérolas, que figurava então sobre um parapeito. O parapeito, por sua vez, teria sido completamente removido e substituído pela mesa²⁰. Outra modificação ocorreu na mão direita do homem, que a princípio se curvava para dentro do quadro e, posteriormente, como é possível observar, voltou-se para fora. Além disso, o quadro teria sofrido redução em suas dimensões²¹.

Não é possível saber, até o presente momento, se as modificações na mão do homem ou se a inclusão da mesa e das joias são de autoria de Paris Bordon; porém, tendo-se presente, como observou Canova, que somente o colar de pérolas é original, a leitura iconográfica segundo o tema da sedução torna-se muito mais sugestiva: uma jovem mulher, ao fundo, aparentemente resistindo ao homem que tenta conquistá-la (1984, p. 61).

Para Guidoni (1999, p. 69) a obra, que estaria entre os melhores exemplos da influência da pintura de Giorgione, encerraria uma série de pinturas de temática autobiográfica. Dessa forma, o autor

18 Dentre os vários argumentos que o autor usa para sustentar tal hipótese, um dos mais notáveis é uma nova interpretação para uma obra atribuída a Giorgione, intitulada *Nascita di Paris*, do Szépművészeti Múzeum de Budapeste. Para o autor, nesta obra, Giorgione reivindica a paternidade de Paris Bordon. O autor analisa ainda, algumas obras de Paris Bordon de temática autobiográfica. Ver texto completo em GUIDONI, Enrico. **Giorgione: Opere e Significati**. 1999, p. 69-81.

19 A pintura é descrita no inventário de 1618, de Maximiliano I, duque da Bavária, como próxima da *Vanitas* de Tiziano. Embora seja desconhecida a forma como essa obra chegou à coleção do duque, Canova (1984, p. 61) lembra que não se deve excluir a possibilidade de que ela pertencesse à coleção real desde o tempo de Alberto V. Bernd Roeck relata que remonta ao reinado de Alberto V (entre 1550 e 1579) uma intensa atividade de colecionismo e mecenato, que se voltava especialmente para Veneza; essa tradição acabou sendo mantida por Maximiliano I. Sobre isso ver: ROECK, Bernd. Venice and Germany: Commercial Contacts and Intellectual Inspirations. In: AIKEMAN, Bernard; BROWN (org.). **Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Durer, Bellini and Titian**. 1999, p. 52.

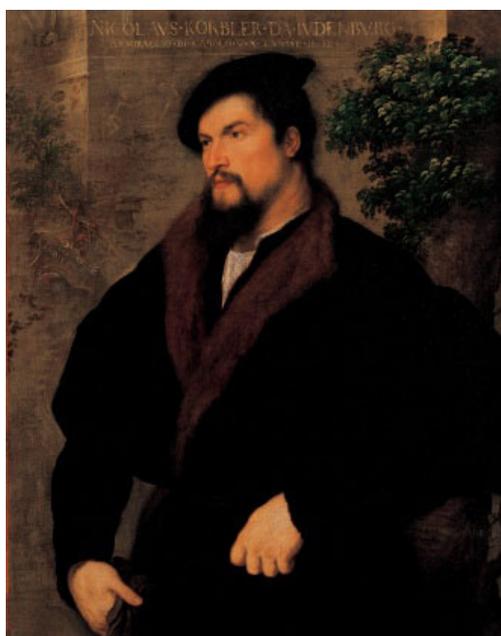
20 Canova relata que algumas das joias são muito semelhantes às reproduzidas no *Libro dei Gioielli*, um inventário figurativo das joias de Ana, mulher de Alberto V, feito pelo pintor Hans Mielich entre 1552 e 1554. CANOVA, Giordana, In: MANZATO, Eugenio et al. **Paris Bordon...**, op. cit., p. 61.

21 Sobre a redução, Canova se baseia na comparação com uma gravura de 1884 em que o quadro foi reproduzido. A gravura revela que a tela era bem mais ampla e que havia uma cortina e uma pilastra à direita. CANOVA, Giordana M. In: MANZATO, Eugenio et al. **Paris Bordon...**, op. cit., p. 61.

propõe tratar-se dos retratos de Giovanni Bordon e Angelica; o pai oficial do pintor e a mãe. Para isso, Guidoni se baseia no detalhe do pequeno ramo de folhas que figura na orelha da jovem, o qual representaria uma planta de origem nórdica chamada *Angelica silvestris*. Já para a identificação do modelo masculino como Giovanni Bordon, o autor se baseia na comparação com a efígie de uma figura masculina no primeiro plano da pintura *Nascita di Paris*, de Giorgione²².

De qualquer forma, do ponto de vista estilístico, percebe-se agora um tom mais ostentoso, devido principalmente à ampliação do campo de visão do corpo do modelo. Há ainda, como destacou Guidoni, um ar pensativo na efígie do homem, como em muitos outros retratos de Bordon.

O *Retrato de Nikolaus Körbler* [Fig. 9], de 1532, é para Kultzen²³ um bom exemplo do contato de Bordon com a retratística nórdica. Na parte superior do quadro, à direita, observamos a inscrição: “NICOLAUS. KLORBLER. DA. IUDEMBURG. AMIRAGLIO. DI. CAROLO V.A. TUNISE. 1532”. E à direita, embaixo: “PARIS. Bordon. F; Anor 37”.



[Fig. 9] *Retrato de Nikolaus Klörbler*. Paris Bordon, 1532. Óleo s/ tela. 100 x 78 cm. Viena, Galeria Liechtenstein. Fonte: website do museu.



[Fig. 10] *Retrato de Hieronymus kraffter (?)*. Paris Bordon, 1540. Óleo s/ tela, 107x86 cm. Paris, Louvre. Fonte: Canova (1984)

Nessa obra, o alcance de visão do corpo do retratado é ampliado, seguindo a mesma tendência monumental do já mencionado retrato do *Joalheiro* de Munique [Fig. 8]. Porém, o tratamento minucioso da efígie do retratado, incluindo a roupa, e o olhar contemplativo sugerem de fato uma ligação com a retratística nórdica²⁴. Segundo a descrição da obra, contida no *website* do Museu²⁵, Klörbler provinha de uma família respeitada e próspera de mercantes de Judenburg e comercializava produtos cujo maior

22 Para o autor no *Joalheiro*, assim como nos *Amantes* da Pinacoteca di Brera de Milão, Bordon faz referência ao matrimônio dos pais. Sobre a obra de Giorgione rever nota 17.

23 Segundo o autor, o contato de Bordon com a retratística nórdica pode ter-se dado por intermédio de Christoph Amberger. Para mais informações, ver: KULTZEN, Rolf. *Relazione fra Paris Bordon e Christoph Amberger*. In: **Paris Bordon e Il suo...op. cit.**, p. 79-82.

24 Para mais informações sobre a obra: CANOVA, M. **Paris Bordon**, p. 15.

25 http://www.liechtensteinmuseum.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browsei&action=m_work&dlang=en&sid=1084962&oid=W-1472004121953420142.

centro distribuidor era Veneza. Em 20 de novembro de 1532, Carlos V o premiou pelos serviços prestados ao exército imperial, conferindo-lhe o título de nobreza. Considerando a justificativa da intenção comemorativa da obra fornecida pelo Museu Liechtenstein e corroborada pela inscrição e a data na obra, é curioso observar como o modelo abriu mão de uma pose mais rígida e orgulhosa, exibindo, ao contrário, certa complacência, que acompanha o olhar mais contemplativo. Nesse sentido, Canova (1964, p. 15) observa uma ligação com a pintura Lombarda²⁶; especialmente na representação mais simples do modelo, retratado agora em sua realidade doméstica, ou seja, sem a ostentação heroica ou idealizante frequente na retratística veneziana.

Ainda no que tange a um contato de Bordon com a retratística nórdica, fornece-nos um testemunho ainda mais significativo o *Retrato de Hieronymus Kraffter (?)* [Fig. 10], datado de 1540 e conservado no Museu do Louvre.

O jovem homem, elegantemente vestido, está sentado diante de um exuberante fundo arquitetônico, que nos remete facilmente ao *Erasmus* de Hans Holbein. À esquerda há uma mesa na qual figuram uma tesoura e objetos de escritório²⁷. Com um olhar atento e voltado para o espectador, ele parece oferecer uma carta. Canova (1964, p. 37) atesta a presença do “ar nórdico” na minúcia do acabamento do vestuário e no cuidado com os detalhes, bem como na caracterização psicológica e no uso do fundo arquitetônico. Ainda do ponto de vista estilístico, o retrato representa o amadurecimento de uma articulação do modelo no espaço, contando com o emprego do motivo arquitetônico, que caracteriza a maioria dos retratos de Paris da década de 1530, incluindo o *Cavaleiro* do Museu Liechtenstein [Fig. 11], datado de 1533-1534, *A Mulher com Menino*, do Hermitage [Fig. 12], datado de 1535 (aproximadamente), e o *Retrato de Alvise Contarini*, do Museu de Arte de São Paulo [Fig. 3], datado de 1535-1540 (FOSSALUZZA, 1985, p. 190).



[Fig. 11] *Retrato de Cavaleiro*. Paris Bordon, 1533-4. Óleo s/ tela. Viena, Galeria Liechtenstein. Fonte: website do museu.



[Fig. 12] *Mulher com menino*. Paris Bordon, 1535 aprox. Óleo s/ tela, 97x77 cm. São Petersburgo, Hermitage. Fonte: website do museu.

²⁶ Documentos atestam a presença de Bordon em Milão em mais de uma ocasião. Ver: FOSSALUZZA, Giorgio, *Códice Diplomático Bordoniano*, em *Paris Bordon...op.cit*, 1984, p. 115-140

²⁷ Inscrição à direita na pilastra: “[AE]TATIS SUAE *ANN *XXVII*MDXXXX”. Ainda na pilastra, embaixo figuram um brasão e as iniciais “T. S.”. Para mais informações sobre a obra, ver especialmente; CANOVA, Giordana, In: MANZATO, Eugenio *et al.* *Paris Bordon...op.cit*, 1984, p. 68. Ver, ainda, texto de Andrew J. Martin em: AIKEMAN, Bernard (org.). *Renaissance Venice...op.cit*, p. 380.



[Fig. 13] *Jogadores de Xadrez*. Paris Bordon, 1550 aprox. Óleo s/ tela, 112x 181 cm. Berlim, Staatliche Museen. Canova (1964).

A tradicional identificação do retratado como Hieronymus Kraffter se baseia no nome inscrito na carta que se observa na mão do modelo. Andrew J. Martin²⁸ propõe uma nova identificação com base nas letras T. S., inscritas na pilastra. O autor sugere que Kraffter seria apenas a pessoa para quem a carta seria endereçada, e, portanto, as iniciais T. S. indicariam o verdadeiro retratado.

Pesquisando sobre os comerciantes de Augusta ativos em Veneza em 1540, Martin chegou ao nome de Tomas Stahel, cujo brasão familiar é muito semelhante ao representado no retrato do Louvre. Por outro lado, o autor sugere que Hieronymus Kraffter, que também mantinha relações comerciais em Veneza, poderia ter sido a ligação entre Bordon e Augusta, especialmente porque, para o autor, Bordon poderia perfeitamente ter produzido o retrato em Veneza e tê-lo enviado posteriormente a Augusta, uma vez que o intercâmbio cultural e comercial entre as duas cidades era muito intenso nesse período.

Dos retratos tardios de Paris Bordon, merece destaque o duplo retrato de *Jogadores de Xadrez*, do Staatliche Museu de Berlim, datado de 1550, aproximadamente²⁹ [Fig. 13]. Como observou Canova (1984, p. 92), a obra apresenta uma temática singular e constitui um dos momentos mais felizes da pintura de Paris Bordon; para além do gênero do retrato, incita-nos imediatamente a uma estimulante leitura iconográfica.

Do ponto de vista estilístico, observamos que o volume da efigie, em comparação com os modelos anteriores, agora não é tão acentuado (FOSSALUZZA, 1985, p. 198), e podemos notar ainda uma maior ostentação na representação do modelo, na relação da proporção entre os ombros e a cabeça. O fundo arquitetônico repete o esquema de muitas pinturas de Paris Bordon, incluindo *A Entrega do Anel ao Doge*. A paisagem pastoril à direita associa-se à paisagem idílica da *Vênus com Organista*, de Tiziano (do

28 MARTIN, Andrew J; In: AIKEMAN, Bernard (org.). *Renaissance Venice...op. cit*, p. 380.

29 Contém uma inscrição na parte inferior, ao centro: "O. PARIS BORDON". Para mais informações sobre a obra ver: CANOVA, M. Paris Bordon, p.74; CANOVA, Giordana M. Catalogo dei dipinti. In: MANZATO, Eugenio et al. *Paris Bordon...op.cit*, 1984, p. 92.

Museu do Prado), e da *Vénus* de Lambert Sutris (do Louvre), ambas do mesmo período dos *Jogadores de Xadrez* (CANOVA, 1984, p. 92).

Do ponto de vista de leitura iconográfica da obra, o jogo de xadrez é, sem dúvida, o protagonista. Para Gustavo Gentili, que escreveu um ensaio sobre a iconografia do quadro³⁰, a analogia com o jogo de xadrez se dá tanto no campo moral e intelectual quanto no plano social e político (1985, p. 126). O autor encontra fundamento para seu ponto de vista na literatura: mais precisamente, em um tratado chamado *Libro di giuoco di scacchi*, escrito no século XIII pelo monge dominicano Jacobus de Cessolis. A obra foi impressa em Florença, em 1493 e em Veneza, em 1534, onde circulou largamente, podendo muito bem ter sido vista por Bordon ou por seu patrono. À parte a influência do tratado, Patrícia Fortini Brown lembra que o hábito de jogar xadrez era um passatempo já consagrado entre os aristocratas e apreciado especialmente pelo exercício das faculdades racionais (1997, p. 152).

É interessante ressaltar que, segundo Gentili, o tratado não é exatamente um manual de estratégias para o jogo, e na verdade o jogo de xadrez é apresentado como uma alegoria da vida política e civil, de um estado harmonicamente e hierarquicamente organizado, o que reforça a ideia de o próprio tabuleiro e suas peças constituírem uma metáfora da ordem estatal (GENTILI, 1985, p. 125).

O duplo retrato exhibe ainda uma série de elementos no plano de fundo que estão evidentemente ligados ao acontecimento do primeiro plano: os dois homens à esquerda engajados em uma conversa, com vestes aristocratas, sobre o chão quadriculado e ordenado do ambiente arquitetônico, que se relacionam à racionalidade do jogo de xadrez no primeiro plano e à ideia da ordem da vida civil e política. Os homens jogando cartas ao centro, em uma paisagem pastoril, por sua vez, contrastam com os hábitos mais sofisticados dos jogadores de xadrez e transmitem a ideia de hierarquia social.

Gentili propõe, no que concerne à identificação dos modelos, tratar-se de pai e filho. O homem de aparente meia-idade à direita exhibe uma expressão mais confiante, enquanto o jovem à esquerda exhibe uma pose pensativa. Para o autor, o “pai” estaria vencendo o jogo, e, portanto, a partida representaria um momento de instrução de pai para filho: o homem maduro que ensina ao jovem o respeito à razão e à experiência (1985, p. 125).

Trata-se, no caso dos *Jogadores de Xadrez*, de um retrato tardio de Bordon, que revela o caráter de seus retratos maduros, mais monumentais e mais ostentosos, e com um tipo de acabamento agora mais “solto” em relação aos precedentes. Pode-se pensar que essas características refletem uma maior proximidade dos retratos contemporâneos de Tiziano, especialmente caso se considere, como sugeriu Fossaluzza (1985, p. 184), a progressiva compreensão por parte de Bordon dos modelos tizianescos. Porém, mesmo nesse caso, como mostrou Canova (1964, p. 54), observa-se a atitude psicológica e mental dos modelos de Bordon.

Vale observar ainda que essa obra, assim como outras aqui apresentadas, revela a ligação de Bordon com uma clientela refinada e culta, que assim queria ser retratada.

30 GENTILI, Gustavo. De costumi degl'uomini et degli offitti de nobili: I giocatori de scacchi, la fonte, l'allegoria. In: **Paris Bordon e il Suo...** op. cit, p. 125.

A temática dos *Jogadores de Xadrez* demarca a origem social dos retratados, assim como o fazem a veste refinada do *Cavaleiro de Toronto* [Fig. 5] e a pose orgulhosa do *Cavaleiro de Viena* [Fig. 11]. Ademais, como podemos observar em muitos dos retratos de Bordon e, em especial, no *Retrato de Alvise Contarini* [Fig. 3], do MASP, esses homens estão representados como seres reflexivos e, muitas vezes meditados³¹, uma fórmula que agradava ao pintor e que, como afirmou Castelnovo (2006, p. 63), também agradava à aristocracia, desejosa de demonstrar a própria sensibilidade e a própria cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

- AIKEMAN, Bernard; BROWN, Bervely Louise (orgs.). **Renaissance Venice and the North: Cross-currents in the Time of Durer, Bellini and Titian**. Londres, Thames and Hudson, 1999.
- BAILO, Luigi; BISCARO, Girolamo. **Della Vita e delle Opere di Paris Bordon**. Treviso, Tipografia de Luigi Zoppelli, 1900.
- BROWN, Patrici Fortini. **Art and life in Renaissance Venice**. Nova York, Harry N. Abrams, 1997.
- CANOVA, Giordana M. **Paris Bordon**. Veneza, Alfieri, 1964.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana: ensaios de história social da arte**. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- FOSSALUZZA, Giorgio. Qualche Recupero al Catalogo Rittrattistico del Bordon. *In: Paris Bordon e il Suo Tempo* (Atti del Convegno Internazionale di Studi). Treviso, 1985, p. 183-202.
- LONGHI, Roberto. **Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana**. Florença, Sansoni, 1946.
- PALLUCCHINI, Rodolfo. **Tiziano**. Florença, G. C. Sansoni, vol. 1, 1969.
- 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.
- PEDROCCO, Filippo. **Titien**. Trad. Marie G. Gervasoni. Milão, Liana Levi, 2000.
- POPE-HENNESSY, John. **The Portrait in the Renaissance**. Nova York, Bollingen Foundation/ Pantheon Books, 1963.
- VALCANOVER, Francesco. **L'Opera Completa di Tiziano**. Milão, Rizzoli, 1969.
- VASARI, Giorgio. **Le Vite: dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma, Newton Compton, 2007.

sites:

<<http://www.liechtensteinmuseum.at>>

³¹ Tomo emprestadas as palavras de Castelnovo em: CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana: ensaios de história social da arte**. Trad. Franklin de Mattos. 2006, p.63