

O GÊNERO RETRATO NA PINTURA DO SÉCULO XVIII. METÁFORAS DA RAZÃO*

THE PORTRAIT GENRE IN 18TH-CENTURY PAINTING.
METAPHORS OF REASON

Lilian Cristina Monteiro França**

RESUMO

O retrato, um dos temas clássicos da pintura, experimentou durante o século XVIII algumas mudanças notáveis. West (2004), Wind (1931), Coli (1996), Dyster (2019), Pop (2021), O'Donnell (2024), são alguns dos teóricos que pensaram na relação entre a pintura e a filosofia. Pintores tais como Thomas Gainsborough, Sir Joshua Reynolds, Jean-Etienne Liotard, Allan Ramsay, Maurice Quentin de La Tour, Francisco de Goya e Jacques-Louis David, entre outros, conferiram a seus retratados um estatuto que foi além da semelhança (*likeness*), compondo com base em metáforas visuais alicerçadas aos princípios Iluministas. Parte-se da perspectiva apresentada pelo Oxford English Dictionary, segundo o qual um retrato pode ser definido como “uma representação ou delineação de uma pessoa, especialmente do rosto, feita a partir da vida, por meio de desenho, pintura, fotografia, gravura, etc.; uma semelhança”. Por exemplo, segundo West, “o trabalho de Lavater evidenciou um entusiasmo iluminista pela classificação em sua análise dos sinais fisionômicos em centenas de retratos. Seu *Physiognomische Fragmente* de 1775–78 foi amplamente ilustrado com gravuras baseadas em retratos famosos. Lavater também utilizou a moda contemporânea das silhuetas como uma forma de isolar e analisar perfis individuais”.

PALAVRAS-CHAVE: retrato; século XVIII; pintura; iluminismo; razão.

ABSTRACT

The portrait, one of the classic themes of painting, underwent notable changes during the 18th century. West (2004), Wind (1931), Coli (1996), Dyster (2019), Pop (2021), and O'Donnell (2024) are some of the theorists who explored the relationship between painting and philosophy. Painters such as Thomas Gainsborough, Sir Joshua Reynolds, Jean-Etienne Liotard, Allan Ramsay, Maurice Quentin de La Tour, Francisco de Goya, and Jacques-Louis David, among others, gave their subjects a status that went beyond mere likeness, composing with visual metaphors rooted in Enlightenment principles. It starts from the perspective presented by the Oxford English Dictionary, according to which “A portrait is a representation or depiction of a person, particularly the face, created through various mediums such as drawing, painting, photography, or engraving. It aims to capture the likeness, personality, and often the emotional expression of the individual”. For example, according to West, “Lavater’s work evinced an Enlightenment enthusiasm for classification in his analysis of the physiognomic signs in hundreds of portraits. His *Physiognomische Fragmente* of 1775–8 was extensively illustrated with prints after famous portraits. Lavater also employed the contemporary fashion for silhouettes as a way of isolating and analysing individual profiles”.

KEYWORDS: portrait; 18th Century; painting; enlightenment; reason.

* Artigo recebido em 16/02/2025 e aprovado para publicação em 06/04/2025.

** Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Diretora de Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos do Século XVIII (ABES). Email: liliancmfranca@yahoo.com.

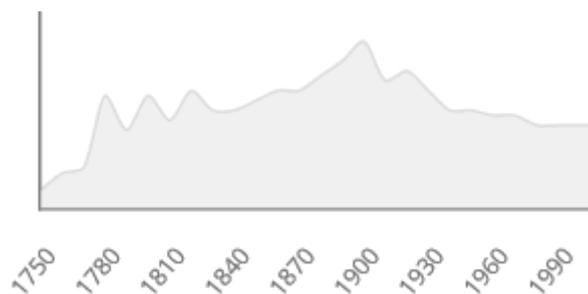
INTRODUÇÃO

Historicamente, a pintura apresenta temas clássicos: a paisagem, o retrato, a natureza-morta, cenas históricas, mitológicas e religiosas.

Segundo o Oxford English Dictionary, um retrato pode ser definido como: “Uma representação ou delineação de uma pessoa, especialmente do rosto, feita a partir da vida, por meio de desenho, pintura, fotografia, gravura, etc.; uma semelhança”¹ (Oxford, *online*).

É interessante perceber que o próprio Oxford English Dictionary elabora um gráfico (Figura 1) que apresenta as variações de frequência do termo *portrait* na língua inglesa ao longo dos anos, com uma intensificação de seu emprego a partir da segunda metade do século XVIII, momento que coincide com a disseminação dos ideais Iluministas.

Figura 1 – Frequência de uso do termo *portrait* em língua inglesa



Fonte: Oxford English Dictionary

West (2004, p. 11), argumenta, indo além da definição do Oxford Dictionary, que o conceito de semelhança – *likeness* – vai além do significado primeiro, posto que encerra ideias de identidade, qualidades, circunstâncias de época, sentidos, que não podem ser reproduzidos, mas sim, evocados ou sugeridos. A autora enfatiza que o retrato não se resume a um exercício mecânico de cópia, sendo esse aspecto responsável por marcar tanto positiva quanto negativamente os resultados.

De modo mais preciso, West (2004, p. 21) apresenta uma consideração acerca do gênero retrato: “Embora um retrato possa se preocupar com a semelhança contida nas

¹ No original: “A portrait is a representation or depiction of a person, particularly the face, created through various mediums such as drawing, painting, photography, or engraving. It aims to capture the likeness, personality, and often the emotional expression of the individual.” (Oxford English Dictionary, *online*).

características físicas de uma pessoa, ele também pode representar a posição social do sujeito ou a sua ‘vida interior’, tanto quanto seu caráter ou virtudes”².

O retrato é o tema mais presente na pintura Ocidental a partir do século XV, quando na Europa se iniciou o processo de profissionalização dos pintores de retratos e onde imperava a valorização do indivíduo em detrimento do coletivo, diferentemente do que ocorria nas civilizações orientais. O retrato foi referenciado em Platão, Aristóteles, Plínio, Cícero, Quintiliano e Horácio (West, 2004) e seus vestígios encontrados no neolítico, na Grécia, em Roma e no Egito, por exemplo, como é o caso dos retratos de Fayum, pintura realística sobre madeira encontrada em múmias (Figura 2).

Figura 2 – OFayum, século IV



Fonte: Wikipédia

Durante os séculos XVII e XVIII, o desenvolvimento dos gêneros biografia e auto biografia (West, 2004) e a emergência dos conceitos de caráter e personalidade, contribuíram para o crescimento da importância do retrato. Nesse escopo, o conceito de identidade passa a ser um fator decisivo para a arte do retrato. Nos séculos XVIII e XIX o conceito de identidade na representação retratística era focado em determinadas posturas corporais, expressões faciais, trajés utilizados e signos sociais presentes na composição.

² No original: “While a portrait can be concerned with likeness as contained in a person’s physical features, it can also represent the subject’s social position or ‘inner life’, such as their character or virtues”(West, 2004, p. 11).

Cabe mencionar, embora não se pretenda avançar nessa discussão nos limites deste artigo, que o século XVIII recebeu com entusiasmo a obra de Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente* (1775-1778), pautada na ideia de que: cada característica facial pode revelar algo significativo sobre o caráter da pessoa representada, discussão esta que influenciou o retrato, em especial o retrato de perfil. Segundo West:

O trabalho de Lavater evidenciou um entusiasmo **iluminista** pela classificação em sua análise dos sinais fisionômicos em centenas de retratos. Seu *Physiognomische Fragmente* de 1775-78 foi amplamente ilustrado com gravuras baseadas em retratos famosos. Lavater também utilizou a moda contemporânea das silhuetas como uma forma de isolar e analisar perfis individuais (West, 2004, p. 33, grifo nosso)³.

Exemplo desta conexão são as obras de Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), uma das poucas mulheres pintoras de destaque do período, famosa por seus retratos da aristocracia, incluindo a rainha Maria Antonieta (Figura 3). A artista procurava deixar o modelo a vontade e seguir determinados padrões de representação, que correspondiam aos estatutos da razão de representação vigentes, os quais seriam no século seguinte confrontados, a exemplo da distorção corporal ou feiura humana.

Figura 3 – Élisabeth Vigée Le Brun – *Marie Antoinette in a Muslin dress* (1783)



Fonte: Wikipédia.

³ “No original: “The Swiss writer Lavater was responsible for producing the first full exposition of the pseudo-science of physiognomy, or the idea that the face reveals the soul. Although this belief was an important staple of both ancient and Renaissance theory, Lavater’s work evinced an Enlightenment enthusiasm for classification in his analysis of the physiognomic signs in hundreds of portraits. His *Physiognomische Fragmente* of 1775–8 was extensively illustrated with prints after famous portraits. Lavater also employed the contemporary fashion for silhouettes as a way of isolating and analysing individual profiles, as in this example” (West, 2004, p. 33).

West (2004, p. 43) destaca a utilização do retrato com funções comemorativas, judiciais, pessoais e propagandísticas. O século XVIII, ainda, popularizou o chamado retrato dinástico, reunindo imagens de familiares já falecidos nas residências e casas de campo de famílias abastadas, numa forma de registrar a sua distinção.

O retrato passou a integrar a biografia do modelo, tornando-se fundamental para as mesmas nos séculos XVIII e XIX. Algumas vezes foram utilizados como documento, incluindo legendas e palavras, para marcar algum acontecimento.

Enquanto na França do século XVIII a pintura experimentava uma volta à natureza e era influenciada notadamente pelo Barroco e o Rococó, como é possível observar nas telas *Retrato da Madame de Pompadour*, pintado em 1756 por François Bouchere *O Balanço*, de Jean-Honoré Fragonard (Figuras 4 e 5), a pintura inglesa, por sua vez, era marcada mais intensamente pelo ambiente Iluminista.

Figura 4 – François Boucher – *Retrato da Madame de Pompadour* (1756)



Fonte: Wikipédia

Figura 5 – Jean-Honoré Fragonard – *O Balanço* (1767-1768)



Fonte: Wikipédia

1 METÁFORAS DA RAZÃO NA PINTURA BRITÂNICA

Um dos mais famosos pintores britânicos do período, Thomas Gainsborough (1727-1788) é conhecido por seus retratos elegantes e precisos, como o famoso *The Blue Boy* (Figura 6). Muito embora sua predileção fosse a pintura de paisagens, o sucesso comercial e até a própria sobrevivência de um pintor nos meados do século XVIII dependia de sua habilidade como retratista, assim, Gainsborough optou por seguir a máxima de “dominar a natureza através da razão”.

Figura 6 – Thomas Gainsborough – *The Blue Boy* (1770)



Fonte: Wikipédia

“O menino azul”, provavelmente uma homenagem ao pintor brabantino Antoonvan Dyck (1599-1641), discípulo de Rubens, de estilo econômico baseado na aplicação cuidadosa dos pigmentos. Van Dyck foi considerado um dos mais importantes retratistas da Europa e sua série de gravuras intitulada *Iconographie*, criou um padrão por ter retratado as principais “cabeças” então no poder no continente.

Thomas Gainsborough criava uma atmosfera mais naturalista e menos rococó, tratando do plano de fundo, a paisagem, como o mesmo esmero do modelo retratado (Figura 7).

Figura 7– Thomas Gainsborough – *Frances Susanna, Lady de Dunstanville* (1786) (detalhe)



Fonte: National Gallery of Art.

Joshua Reynolds (1723-1792), mais um nome de destaque na pintura britânica, foi um dos fundadores e o primeiro presidente da *Royal Academy of Arts* em Londres. Reynolds nomeou *Grand Manner* o estilo que utilizava metáforas visuais para sugerir qualidades nobres.

Andrei Pop, professor e investigador da relação entre imagem e pensamento, considera Joshua Reynolds um exemplo do uso da razão na pintura, especialmente a partir do exemplo de *Retrato de um Homem Negro*, de 1770 (Figura 8):

Podemos experimentar a compatibilidade entre sutileza e clareza no uso público da razão ao nos voltarmos para um objeto cujo conteúdo é menos fixo para nós do que os textos dos pensadores públicos de Kant. Esse objeto é o retrato do chamado Retrato de um Homem Negro, pintado por volta de 1770 por Sir Joshua Reynolds, embora tenhamos motivos para questionar tanto a data quanto o título (Fig. 3). Nos últimos dois séculos, o retrato foi reputado como uma representação de Francis Barber, o servo jamaicano liberto de Samuel Johnson, que, ao falecer, nomeou Barber como herdeiro residual, e que eventualmente abriu uma escola na cidade natal de Johnson, Lichfield. Embora a pintura original, agora na Coleção Menil em

Houston, esteja inacabada — um estado que pode, em si, ser significativo —, ela se tornou um paradigma, com pelo menos cinco cópias conhecidas em óleo e aquarela em coleções públicas como o Museu Britânico, Tate Britain (duas cópias), Museu Victoria & Albert, a Coleção do local de nascimento de Samuel Johnson em Lichfield, e a Casa Dr. Johnson na Gough Square em Londres.[15] Esteticamente, o mais notável é a cópia no V&A (Fig. 4), firmemente atribuída ao miniaturista Henry Edridge (1769-1821), que entrou nas escolas da Royal Academy em 1784 e copiou diversos retratos de Reynolds antes da morte do artista mais velho e presidente da RA em 1792. [16] A popularidade da obra entre os copiadorees pode refletir seu tema singular e seu estado inacabado: a imagem marcante e autossuficiente de um homem negro, desprovido de qualquer marcador identificador, com o corpo inferior esboçado amplamente, como se convidasse à emulação e conclusão.[17] Pode-se lembrar dos filósofos extravagantes de Allan Ramsay, com turbantes ou chapéus chamativos (David Hume e Jean-Jacques Rousseau), cujos adereços e olhares ousados imitam um pensamento sério e desafiador; mas o modelo de Reynolds não presta qualquer atenção ao espectador (Pop, 2021, p. 8)⁴.

Figura 8 – Sir Joshua Reynolds – *Retrato de um Homem Negro* (1770)



Fonte: Pop (2021)

⁴ No original: “We can experience the compatibility of subtlety and clarity in the public use of reason by turning to an object whose content is less fixed for us than the texts of Kant’s public reasoners. That is the portrait of the so-called Young Black Man painted around 1770 by Sir Joshua Reynolds, though we will have reason to question both the date and title (Fig. 3). For the past two centuries, the portrait has been reputed to represent Francis Barber, Samuel Johnson’s freed Jamaican servant, who at Johnson’s death was named residual legatee, and eventually opened a school in Johnson’s hometown of Lichfield. Though the original painting, now in the Menil Collection in Houston, is unfinished—a state which might itself prove significant—it became a paradigm, with at least five known copies in oil and watercolor in public collections like the British Museum, Tate Britain (two copies), and Victoria & Albert Museum, the Samuel Johnson Birthplace Collection in Lichfield, and the Dr. Johnson House on Gough Square in London.[15] Most notable aesthetically is the copy in the V&A (Fig. 4), attributed pretty firmly to portrait miniaturist Henry Edridge (1769-1821), who entered the Royal Academy schools in 1784 and copied a number of Reynolds portraits prior to the elder artist and RA president’s death in 1792.[16] The work’s popularity with copyists may speak to its singular subject matter and its unfinished state: the strikingly self-possessed image of a Black man, deprived of any identifying markers, the lower body blocked in broadly, as if inviting emulation and completion.[...] One might be reminded of Allan Ramsay’s flamboyantly turbaned or behatted philosophers (David Hume and Jean-Jacques Rousseau), whose headgear and bold stares mime serious, challenging thought; but Reynolds’s sitter pays no attention to the viewer whatsoever.”(Pop, 2021, p. 8).

Ícônica, a pintura *Triumph of Truth* de Reynolds (Figura 9), datada de 1773, retrata James Beattie, filósofo, professor de Filosofia Moral e poeta escocês. Exibida atualmente na *Voltaire Foundation*, representa Beattie com um livro de nome “Truth” (“verdade”), em alusão a obra que havia publicado (*Essay on the Nature and Immutability of Truth*, 1770). Acerca da pintura, esclarece Josie Dyster (2019):

Embora Beattie esteja esplêndido em suas novas vestes doutorais, o que atrai nosso olhar é o brilhante Anjo da Verdade golpeando três figuras grotescas e desgrenhadas ao fundo. É uma imagem poderosa e uma declaração contundente; o pensamento de Beattie torna-se uma força sobre-humana e celestial, derrubando os inimigos da verdade e da fé. Mas quem são esses três vilões? Beattie afirmava que eles representavam o Preconceito, o Ceticismo e a Estultícia – e, no entanto, a figura central dos três parece muito familiar para ser mera alegoria. Seu queixo e braços podem ser um pouco fortes, mas seus olhos penetrantes e sorriso irônico insinuam sua verdadeira identidade. Em 22 de fevereiro de 1774, Reynolds escreveu a Beattie, explicando: “há apenas uma figura cobrindo o rosto com as mãos, que eles podem chamar de Hume, ou de qualquer outra pessoa; é verdade que tem um dorso consideravelmente largo. Quanto a Voltaire, minha intenção era que ele fosse um do grupo.” Portanto, é Voltaire quem está sendo derrubado pelo anjo. Isso não é exatamente uma surpresa; o *Essay on Truth* de Beattie foi fortemente crítico tanto de Hume quanto de Voltaire, escrevendo sobre Voltaire: ‘Ele encolheu de um gênio de magnitude incomum para um escritor medíocre; e agora pensa que faz grandes e terríveis coisas, revivendo as ideias cruas e há muito desacreditadas dos livrespensadores da última era [...] que apenas o apetite monstruoso de um infiel iletrado pode digerir ou suportar⁵.

Figura 9 – Sir Joshua Reynolds – *Triumph of Truth* – 1773



Fonte: University of Aberdeen.

⁵ No original: “Although Beattie is rather splendid in his new doctoral robes, what draws our eye is the glowing Angel of Truth striking down three grotesque, dishevelled figures in the background. It is a powerful image and strong statement; Beattie’s thought becomes a superhuman, heavenly force, striking down the enemies of truth and faith. But who are these three villains? Beattie claimed they represented Prejudice, Scepticism, and Folly – and yet, the central figure of the three seems too familiar to be mere allegory. His chin and arms may be a little strong, but his sharp eyes and wry smirk hint at his true identity. On 22 February 1774 Reynolds wrote to Beattie, explaining: ‘there is only a figure covering his face with his hands which they may call Hume, or anybody else; it is true it has a tolerable broad back. As for Voltaire, I intended he should be one of the group.’ It is, then, Voltaire who is being struck down by the angel. This comes as no real surprise; Beattie’s *Essay on Truth* was heavily critical of both Hume and Voltaire, writing of Voltaire: “He has dwindled from a genius of no common magnitude into a paltry book-maker; and now thinks he does great and terrible things, by retailing the crude and long exploded notions of the freethinkers of the last age [...] as nothing but the monstrous maw of an illiterate infidel can either digest or endure”.” (Dyster, 2019, online).

O quadro de Reynolds ultrapassa o limite da representação quando o utiliza para sair em defesa dos ideias Iluministas, especificamente mencionando Hume e Voltaire, de modo metafórico, na obra.

West assinala que as questões referentes ao conceito de *likeness* enfrentam as limitações que a representação oferece, já que se trata de uma reprodução, incorporando outros elementos que ampliam a aproximação coma figura retratada:

Assim, o esforço pela semelhança em grande parte da retratística deve ser equilibrado com as limitações da representação, que só pode oferecer uma visão parcial, abstraída, genérica ou idealizada de qualquer retratado. Muitos escritores chamaram atenção para a dualidade da retratística – seu envolvimento simultâneo com semelhança e tipificação (West, 2004, p. 24)⁶.

A utilização das metáforas da razão iluminista pelo pintor pode ser também percebida na obra *Retrato de Mai (Omai)* (Figura 10), pintado em 1773, considerada um divisor de águas na arte inglesa do retrato, *que* traz um homem que teria sido o primeiro polinésio a visitar a Grã-Bretanha, após ter participado das expedições do Capitão James Cook, trajando vestes distintas, com a mão tatuada, numa representação que remete ao conceito de “bom selvagem”, tal como formulado por Jean-Jacques Rousseau.

Figura 10 – Sir Joshua Reynolds – *Retrato de Mai (Omai)* – 1773



Fonte: Wikipédia

⁶ No original: “Thus the drive for likeness in much portraiture must be balanced against the limitations of representation, which can only offer a partial, abstracted, generic, or idealized view of any sitter. Many writers have drawn attention to the duality of portraiture—its simultaneous engagement with likeness and type“ (West, 2004, p.24).

Jean-Etienne Liotard (1702-1789), suíço, pintou tanto os poderosos quanto os humildes (Figura 11). Um erudito, grande conhecedor de arte, considerado o mais sofisticado pintor Iluminista, fez um retrato de Jean-Jacques Rousseau, com quem manteve uma profícua correspondência (Figura 12).

Figura 11 – Jean-Etienne Liotard – *A Chocolatier* (1744–1745)



Fonte: Wikipédia.

O retrato do filósofo o mostra em seu *manteau* num traje de origem armênia, repleto de significações. Crowe (2007), discorre sobre o tema, ressaltando que naquele momento, passar-se por armênio significava ser aceito por uma minoria cristã, que reconheciam sua habilidade honesta para negociar e, quando necessário, emprestar grandes somas de dinheiro. Uma rede armênia de comerciantes se estendia por toda a Europa, e as vestimentas típicas não eram incomuns em Paris.

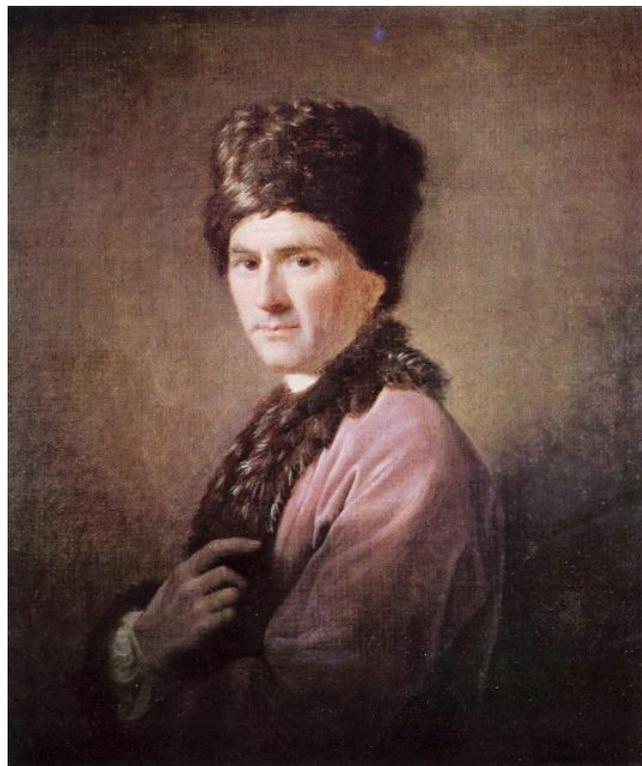
Rousseau teria mandado fazer um guarda-roupa armênio, mas em função do mandato de prisão decretado depois da publicação do *Emílio*, adiou seu uso. A predileção pelo traje o acompanhou e terminou por ser retratado tanto por Liotard (Figura 12) quanto por Allan Ramsay (1713-1784) (Figura 13), entre outros.

Figura 12 – Jean-Etienne Liotard – *Portrait de Jean-Jacques Rousseau em costume d'arménien* (1770)



Fonte: Images D'Art.

Figura 13 – Allan Ramsay – *Retrato de Jean-Jacques Rousseau* (1766)



Fonte: Wikipédia

Allan Ramsay já havia pintado o *Retrato de David Hume* (Figura 14), em 1754, usando um turbante ao invés da peruca típica da época (com a qual foi retratado posteriormente pelo artista, em 1766). Ramsay, fundador do *Select Society*, clube de discussão sediado em Edimburgo, Escócia, que reunia nomes célebres, mantinha contato com Hume, um dos membros, além de outros intelectuais, tais como William Robertson, John Home, Adam Smith e Alexander Carlyle, entre outros, empenhado na divulgação da causa Iluminista.

Figura 14 – Allan Ramsay – *Retrato de David Hume* (1754)



Fonte: Wikipédia

O historiador da arte Edgar Wind, em uma de suas palestras, datada de 1931, apresentou a seguinte questão: “Como as pinturas poderiam ter sido envolvidas nas questões e na defesa da razão humana como uma capacidade cognitiva confiável que supostamente eleva o homem acima dos outros animais?” (O’Donnell, 2019). Articula-se, então, de forma bastante substanciada, a relação da pintura, em especial do retrato, com a filosofia, não através de uma forma de “espírito de uma época”, mas através de uma relação de complementariedade, a exemplo de seu estudo sobre os cânones da pintura britânica do século XVIII em diálogo com os escritos controversos de Hume.

De modo mais preciso, procurou associar os diferentes estilos de retrato de pintores do século XVIII, Joshua Reynolds e Thomas Gainsborough, com o pensamento de James Beattie, Edmund Burke, Samuel Johnson e David Hume (Thomas, 2015, p. 119).

No estudo *Hume and the heroic portrait: studies in eighteenth-century imagery*, Wind centra-se menos em Hume e no gênero retrato do que num conceito bastante particular de humanidade que se manifestou ou se concretizou em um determinado tempo e lugar (O'Donnell, 2024, p. 224). Conceito este de cariz Iluminista, alicerçado não exclusivamente na obra de Hume, cuja representação se materializaria também na forma de retratos. O autor identifica dois momentos na produção de retratos:

Segundo Wind, isso é legível em grande parte da produção de retratos do período, embora a oposição entre os autorretratos iniciais de Reynolds e Gainsborough – que evidenciam uma atitude heroica no primeiro e uma postura autoconscientemente natural no segundo – torne isso especialmente evidente (O'Donnell, 2024, p. 225)⁷.

O conceito de humanidade de Hume, como observa Wind, supera os extremos de humanidade como superioridade a animais inferiores (o entusiasmo) e a inferioridade com relação às forças divinas (a superstição). O ensaio de O'Donnell (2024) amplia a discussão acerca dos estudos de Wind sobre o retrato no século XVIII, sua aproximação dos escritos de Hume e a produção de retratos.

No âmbito do presente artigo, o foco está justamente no imbricamentos entre o gênero retrato e o pensamento Iluminista, discussão presente na fala de Wind. Como enfatiza Danto (1986):

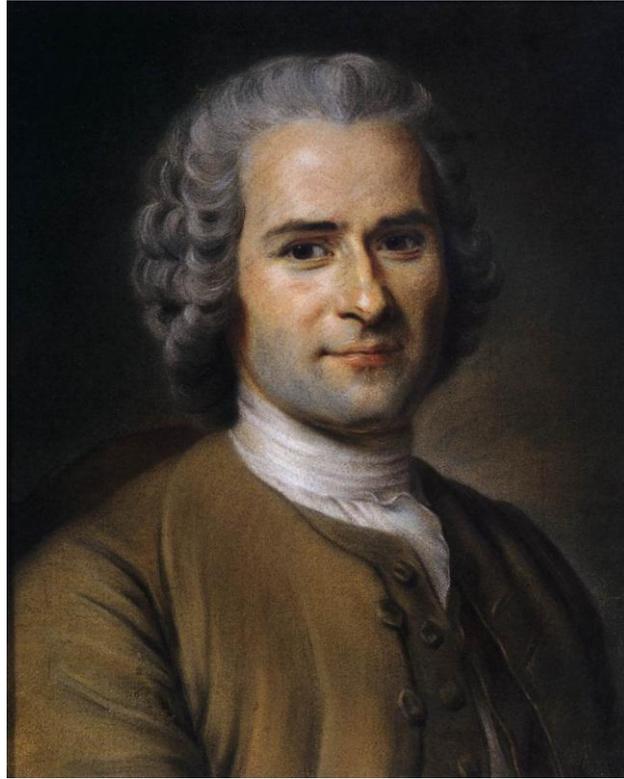
Wind era praticamente único em sua especialidade como alguém que realmente pensava como um filósofo [...] isso o tornou sensível aos intercâmbios entre arte e filosofia do século XVIII que teriam de outro modo permanecido ocultos, em detrimento da arte e de nosso profundo empobrecimento de sua experiência (Danto, 1986, p. 1166).

2 METÁFORAS DA RAZÃO NA PINTURA FRANCESA E ESPANHOLA

Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), pintor francês, retratou nomes expressivos ligados aos ideais Iluministas, tais como Jean-Jacques Rousseau (Figura 15) e Gabrielle Émilie Du Châtelet (Figura 16).

⁷ No original: “According to Wind, it is legible in much of the period’s portrait production, though the opposition between the early self- portraits of Reynolds and Gainsborough , which mark a selfevidently heroic attitude in the former and a self- consciously natural one in the latter, makes it especially evidente” (O'Donnell, 2024, p. 225).

Figura 15 – Maurice Quentin de La Tour – *Portrait of Jean-Jacques Rousseau* (1753)



Fonte: Wikipédia

Figura 16 – Maurice Quentin de La Tour – *Madame Du Châtelet at her desk* (detalhe)



Fonte: Wikipédia

O retrato de Émilie Du Châtelet, marquesa e mãe de três filhos, é bastante ousado, refletindo a luta da matemática e física, cercada de livros e segurando um compasso, a tradutora dos *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural* de Sir Isaac Newton para o francês, amiga de Voltaire, cientista num tempo em que as mulheres se ocupavam da casa, encontrou na representação de La Tour uma forma de ser reconhecida no futuro como uma pesquisadora.

Francisco de Goya (1746-1828), um dos mais importantes pintores espanhóis, fez retratos impressionantes que capturavam não apenas a aparência, mas também a personalidade e o *status* social de seus sujeitos.

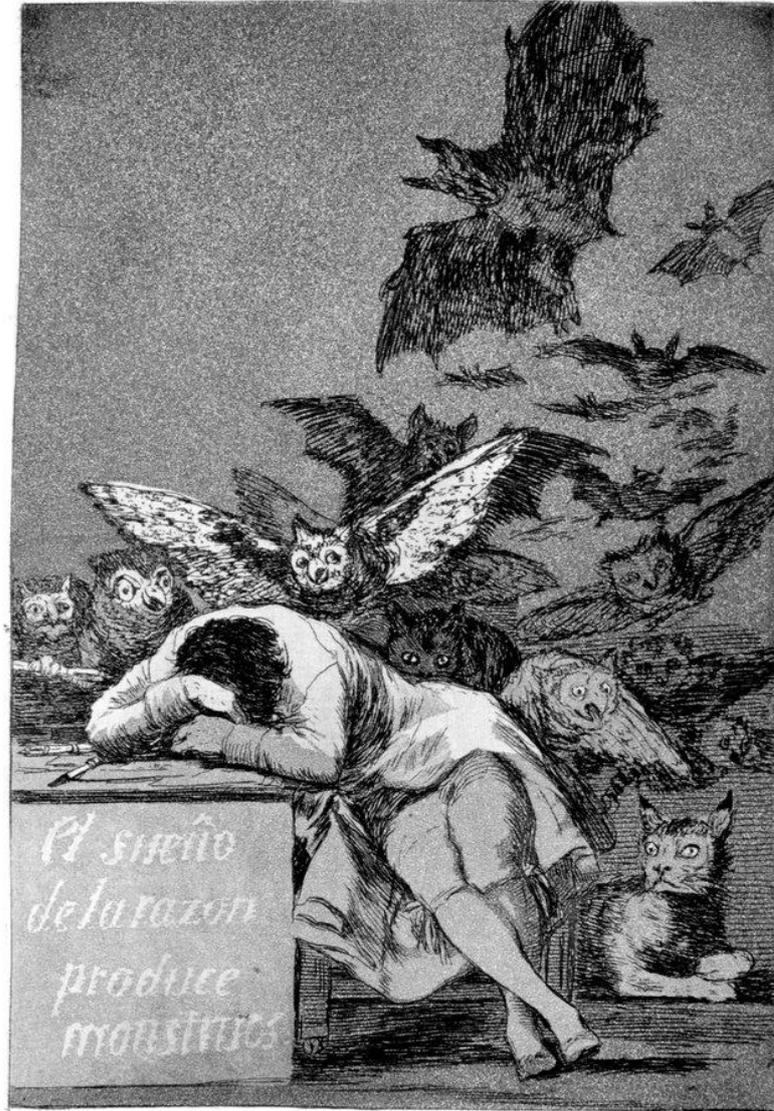
O trabalho de Goya foi marcado pelo Iluminismo, pelos princípios da razão e da liberdade, encontrava na luz a força de sua representação. Seu tratamento espetacular da luminosidade segue a premissa de que: “O triunfo da claridade sobre as trevas, herdado do Iluminismo, é celebrado reiteradamente por obras demonstrativas de uma tradição consolidada.” (Coli, 1996, p. 303).

Goya, entretanto, não utilizava o estilo do neoclassicismo, mais próximo da arte do iluminismo, como a empregada por Jacques-Louis David, ao contrário, foi celebrado como um romântico. No entender de Coli (1996):

O gênio de Goya situa-se numa encruzilhada, entre a crença na razão, engendrada pelo Iluminismo, e a violência da guerra, trazida pelo invasor francês: barbárie instituída em nome dessa mesma razão. Estirada ainda entre os prazeres sensuais e um corpo progressivamente tomado por enfermidades dolorosas, sua arte constitui certamente uma das mais radicais reflexões sobre o projeto de racionalidade para o mundo, concebido pelo século XVIII. Goya não faz a crítica, ou a condenação desse projeto, como os românticos o puderam fazer. A partir da dramática experiência vivida, da consciência do corpo, da descrença política, por meio da prática da pintura, da gravura, do desenho, mas sobretudo servindo-se da melancolia como ponto crítico, ele vai além — estabelece os limites angustiantes dos poderes da razão e instaura o irracional como universo ilimitado. Devemos, no entanto, partir de um Goya avesso às trevas e sedento de luzes. Esquecemos frequentemente o quanto ele foi um artista que aderiu às ideias de reforma do mundo surgidas no seu tempo. Suas relações com o Iluminismo foram convictas. Elas se deram tanto através do ambiente intelectual que o pintor frequentava e pelos laços de amizade que criou como pelo empenho de sua arte, posta ao serviço dessas ideias e dessas reformas. Goya acreditou na liberdade, ele acreditou na razão presidindo os destinos do mundo (Coli, 1996, p. 301).

Na gravura *El sueño de la razon produce monstruos*, de 1799, (Figura 17), integrante da série *Los Caprichos*, Goya teria retrato a um homem adormecido, talvez a si mesmo, cercado por morcegos e corujas, símbolos, respectivamente, da ignorância e da loucura, rondando quando da ausência de razão ou de seu entorpecimento.

Figura 17 – Francisco de Goya–*El sueño de la razon produce monstruos* – 1799



Fonte: Wikipédia

3 DAVID, MARAT E AS METÁFORAS DA RAZÃO

Alinhado ao neoclacissismo, por sua vez, Jacques-Louis David (1748-1825), integrado ao movimento da Revolução Francesa, militante, responsável por parte de sua identidade visual, pintou retratos que marcaram o gênero. Em *Retrato de Lavoisier e sua esposa*, 1788 (Figura 18), imortalizou o cientista guilhotinado e sua esposa, também cientista, ilustradora e aluna do próprio David, sendo considerada uma obra de destaque na arte do retrato.

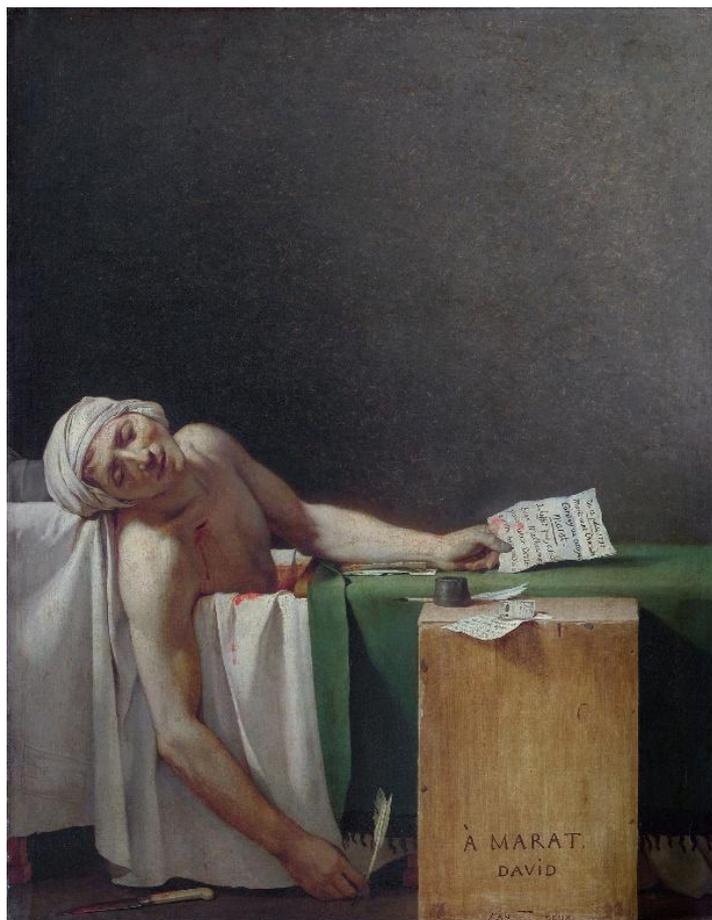
Figura 18 – Jacques-Louis David – *Retrato de Lavoisier e sua esposa* – 1788



Fonte: Wikipédia

Com o retrato de Jean-Paul Marat, *A morte de Marat* ou *Marat Assassinado*, de 1793 (Figura 19), Jacques-Louis David imortalizou o líder revolucionário, e seu amigo pessoal, conhecido como *O amigo do povo*, morto em sua casa por Charlotte Corday, imprimindo-lhe nuances de um herói. Retratando-o em grandes dimensões, 165 x 128 cm, numa composição encenada, com uma pena na mão direita e a mensagem da qual a portadora seria a assassina, transforma a figura de Marat em uma metáfora do próprio iluminismo.

Figura 19 – Jacques-Louis David – *La Mort de Marat* (1793)



Fonte: Wikipédia

Platão, em seu mito da caverna, considerava a luz como uma metáfora da razão. O retrato, ao longo do século XVIII, caminhou ao lado das ideias Iluministas, nas mãos de pintores que buscavam superar a ideia de representação como semelhança, para conferir ao retratado qualidades mais significativas, compostas à luz da verdade, liberdade e ciência, organizando um conjunto de metáforas visuais que mais ou menos sutilmente materializavam as mudanças em curso.

REFERÊNCIAS

COLI, Jorge. O sono da razão produz monstros. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CROWE, Yolande. **Le manteauarménien de J.-J. Rousseau**, 2007.
<http://rousseaustudies.free.fr/articlemanteuarmenien.html>

DYSTER, Joyce. The triumph of truth. **Voltaire Foundation**. 2019.

<https://voltairefoundation.wordpress.com/2019/12/19/the-triumph-of-truth/>

FORDHAM, D. (2006). Allan Ramsay's Enlightenment: Or, Hume and the Patronizing Portrait. **The Art Bulletin**, 88(3), 2006, p. 508–524.

<https://doi.org/10.1080/00043079.2006.10786303>

FUQUA, Paul; BIVER, Steven. **Faces** – Fotografia e a arte do retrato. Tradução Soeli Araújo. Rio de Janeiro: Elsevier, Campus, Focal Press, 2011.

LAVATER, Johann Caspar. **Essays on Physiognomy**. Legare Street Press, Hansenbooks, 2019.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. (*online*). <https://www.oed.com>

O'DONNELL, Oliver Edgar Wind. Hume and the Heroic Portrait. **Bilderfahrzeuge**, 2019.

<https://doi.org/10.58079/m0iw>

O'DONNELL, Oliver Edgar Wind. **A Crucial Experiment**: An Historical Interpretation of Edgar Wind's 'Hume and the Heroic Portrait', 2024.

PANOFSKY, Erwin. **Early Netherlandish Painting**. New York and London: Routledge, 1971.

Pop, Andrei. Enlightenment as Thought Made Public: Joshua Reynolds's Portrait of a Black Man. **Journal18**. Issue 12, 2021.

THOMAS, Ben. Edgar Wind. A short biography. **Stanrzczy**, 2015.

<https://kar.kent.ac.uk/55959/1/Ben%20Thomas%20Edgar%20Wind.pdf>

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004.