

Reflexões sobre o sentido do termo *Poesias*, conforme usado por Ticiano com relação às mitologias para Felipe II

Tânia Kury Carvalho¹

Submetido em: 21/04/2021

Aceito em: 21/05/2021

Publicado em: 15/07/2021

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o uso do termo *Poesia* por Ticiano, ao referir-se às pinturas mitológicas para Felipe II. A designação parece indicar uma ambição para atingir qualidades estéticas da poesia na pintura, por meio de obras que visaram comover o observador, ao enfatizar a representação das ações e das emoções das personagens sobre os detalhes descritivos e narrativos, tornando o drama real e permitindo ao artista, inclusive, reivindicar o crédito sobre a *invenção das obras* – o mais valorizado estágio da concepção das mesmas e, até o momento, exclusivo de comitentes. Um processo que teve início com o ciclo de pinturas para Alfonso d'Este, em Ferrara, e atingiu a maturidade com as pinturas para Felipe II, com as quais Ticiano terminou por definir um novo *modelo iconográfico* para a mitologia clássica *à antiga*; e reivindicar abertamente o crédito pela *invenção* de suas obras.

Palavras-chave: pintura renascentista; *ut pictura poesis*; pinturas mitológicas; Ticiano.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP.

Abstract

This article proposes a thought on the use of the term Poetry by Titian, when referring to the mythological paintings for Philip II. The designation seems to indicate an ambition to achieve aesthetic qualities of poetry in painting, through works that aimed to move the observer, by emphasizing the representation of the actions and emotions of the characters over the descriptive and narrative details, making the drama real and allowing the artist to claim credit for the invention of the artworks – the most valued stage of the conception of the works and, so far, exclusive of patrons. A process that began with the cycle of paintings for Alfonso d'Este, in Ferrara, and reached maturity with the paintings for Philip II, with which Titian ended up defining a new iconographic model for classical mythology; and openly claiming credit for the invention of his works.

Keywords: renaissance painting; mythological painting; ut pictura poesis; Titian

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre o uso do termo *Poesias* por Ticiano, ao referir-se às pinturas mitológicas para Felipe II. A designação parece indicar intenções específicas com relação a estas obras, além de marcar mudanças de atitude perante as referências textuais e a representação pictórica; e indicar o reconhecimento de uma possível extensão da atuação do artista para além dos limites da *disposição* e da *composição* – na época consideradas dentro do âmbito da *execução* e atribuídas aos pintores – e indo em direção à responsabilidade pela *invenção* e pela *ordenação* do conteúdo para as mesmas – etapas consideradas dentro do âmbito da *concepção* da obra, e atribuídas ao comitente e a um consultor humanista, respectivamente². Um grande salto de atribuição e reconhecimento de autonomia artística, considerando os *papéis* desempenhados por comitentes, consultores humanistas e artistas na encomenda e na criação de representações pictóricas, sobretudo se levarmos em consideração a sistematização proposta por Salvatore Settis³, que será comentada mais adiante. O artigo levará em consideração também uma possível influência da *Poética*, de Aristóteles.

A fim de ilustrar esta mudança de atitude, que permite a Ticiano usufruir de uma autonomia crescente sobre a encomenda, e aproximar cada vez mais a pintura da poesia, em termos de expressão de ações e emoções que visam comover o observador, serão contrapostas informações sobre as elaborações de dois conjuntos de pinturas mitológicas realizadas por Ticiano: as criadas pelo artista ainda jovem e atendendo uma solicitação com recomendações estritas para o *Gabinete de Alabastro*, de Alfonso d'Este; e o conjunto elaborado para Felipe II, solicitado com liberdade criativa incomum para a época. Obras executadas pelo artista já idoso, com técnica e interpretações mais experimentais e visando o

² SETTIS, Salvatore. **Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2010.

³ SETTIS, op. cit.

desenvolvimento de uma linguagem pictórica mais narrativa e dramática, e menos descritiva; mais pautada pela representação das emoções das personagens, do que pela figuração exata das descrições das cenas, conforme as écfrases⁴ de Filóstrato⁵ e Catulo⁶. Na comparação serão destacadas mudanças de atitude em relação, principalmente, ao reconhecimento do crédito pela *invenção* do programa iconográfico, e à crescente liberdade do artista para lidar com os temas e sua forma de representação, inclusive no que diz respeito à escolha dos mesmos, dos trechos mais adequados para sua figuração a partir das referências textuais, e à complementação das últimas, quando necessário.

A abordagem se justifica porque o termo parece ter tido, para Ticiano, um sentido mais pontual e distante da simples referência à representação pictórica de uma cena mitológica, vinculada a elaborações poéticas ou a cenas pastorais; sugerindo, diferentemente, uma ambição para atingir qualidades estéticas da poesia na pintura⁷, e o desejo de reconhecimento de seu papel na *invenção* das obras – o aspecto mais valorizado dentro da concepção de uma pintura⁸.

⁴ De acordo com David Rosand, a écfrase consistia em um exercício retórico de descrições evocativas de imagens. Estas descrições deveriam ser minuciosas a ponto do leitor conseguir formar uma imagem dos objetos aos quais referiam-se, mesmo que estivessem ausentes. Ver: ROSAND, David. "Ekphrasis and the Generation of Images". **Arion**. Third Series. Vol. 1, n 1, Bonton: Trustees of Boston University, p.66-105, 1990.

⁵ No século III, Filóstrato, o velho, descreveu minuciosamente, em seu livro **Imagens**, 64 pinturas antigas que disse ter visto em uma coleção de arte em Nápoles. Duas das descrições feitas por Filóstrato – sobre os cupidos e sobre os andrianos – foram fornecidas a Ticiano como base para a realização das mitologias para Alfonso d'Este. Ver: WILLIAMS, Jay. **The World of Titian**. Nderland: Time-Life International, 1972, p. 82.

⁶ David Rosand e Maria H. Loh escreveram que Catulo forneceu uma descrição detalhada de uma cena bordada na colcha matrimonial de Peleu e Tétis, no *Carmina* 64, uma descrição que teria fornecido elementos a Ticiano para a elaboração da obra Baco e Ariadne. Ver ROSAND, op. cit. e LOH, Maria H. **Titian's Touch**. Art Magic and Philosophy. London: Reaktion Books, 2019.

⁷ PUTTFARKEN, op. cit.

⁸ SETTIS, op.cit.

Entre os autores pesquisados, destacam-se Matthias Wivel, Charles Hope, Luba Freedman e David Rosand. A estes, somar-se-ão as opiniões de Fritz Saxl, Rona Goffen, Tom Nichols, Thomas Puttfarcken, entre outros.

Em função do espaço disponível, apenas seis pinturas – das nove que fariam parte do conjunto completo; três para Alfonso d’Este e seis para Felipe II –, serão comentadas mais detidamente. Serão elas: *Adoração à Vênus*, *Bacanal de Andros* e *Baco e Ariadne* (criadas para Alfonso d’Este); e *Vênus e Adônis*, *Perseu e Andrômeda* e *Rapto de Europa* (criadas para Felipe II).

A escolha foi feita a partir de dois critérios principais: para as de Ferrara foram mantidas as três, em função da proximidade com a écfrase de Filóstrato; ou do prenúncio de um critério de escolha e de sobreposição de passagens distintas da história dos mitos, em uma única cena pictórica narrativa, a fim de enfatizar a ação e o vigor da representação. Entre as *poesias*, a escolha foi motivada pela identificação da adoção de recursos extraídos, sobretudo, da *Poética* de Aristóteles, cuja noção de *tragédia* era frequentemente entendida como sinônimo de poesia e descrevia “[...] o tipo de ação que, por meio da evocação do medo e da piedade pelo destino do herói, cria um efeito catártico nos leitores [...]”⁹, como será destacado posteriormente por Louise Brown, em referência às pinturas para Felipe II. Na parte que antecede as considerações finais, o comentário sobre as mesmas será sequencial, mas não cronológico; seguirá um critério de *afastamento* da descrição ecrástica considerando, tanto as referências literárias originais, quanto os textos adicionais escolhidos para auxiliar na representação pictórica. Por esta razão, ao comentarmos o primeiro grupo, criado para Alfonso d’Este, a pintura *Baco e Ariadne* será analisada após a

⁹ “[...] the kind of action that through evoking fear and pity for the hero’s destiny, effects *catharsis* in the readers [...]”. Ver FREEDMAN, op.cit., p. 19 – tradução da autora.

pintura *Bacanal de Andros*¹⁰. Já as *poesias* serão comentadas em ordem cronológica.

A relação entre poesia e pintura e a importância do crédito sobre a Invenção

O Diálogo entre as Artes é um dos principais assuntos de discussão no início do século XVI. Graças à atividade de Rafael Sanzio, em Roma, toca-se mais efetivamente na questão do *Ut Pictura Poesis*¹¹. Por volta de 1508, Rafael organiza seu ateliê em Roma e, ao fazer isso, opta por uma estrutura diferente da que era o costume na época, adotando uma espécie de *corpo consultivo* sobre o *Antigo*. Entre os colaboradores estavam literatos como Baldassare Castiglione, Pietro Bembo, Antonio Tebaldeo, Bernardo Bibbiena e Pietro Aretino. Esta proximidade levou a avaliações e comparações contínuas entre comunicação visual e verbal¹². Pintura e poesia são percebidas agora como *irmãs gêmeas*, dotadas da faculdade de exprimir os estados de alma, as situações e as sensações. É na virada do século XVI, muito mais do que no XV, que a pintura passa a ser

¹⁰ Muitos autores escreveram que a pintura *Baco e Ariadne* foi a última das três mitologias pintadas por Ticiano para o Gabinete de Alabastro, de Alfonso d'Este. Neste trabalho está sendo considerada a cronologia fornecida por Nicholas Penny no catálogo da National Gallery, de 2003, museu responsável pela conservação da obra. Ver: PENNY, Nicholas. "Bacchus and Ariadne". In: JAFFÉ, David (ed.). **Titian**. London: National Gallery Company, 2003, p.104.

¹¹ *Ut Pictura Poesis* - "Poesia é como pintura". A definição aparece na *Arte Poética* de Horácio (*Epístola aos Pisões*), no verso de número 361. Ver: HORÁCIO, "Arte Poética", In *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. Tradução: Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, p. 53-68, 2014, p. 65. De acordo com Rosand, o *Ut Pictura Poesis* foi um princípio vital no Renascimento, não apenas para críticos e literatos, mas também para os próprios artistas. O autor menciona que além do paralelo entre "pintura e poesia", teria sido estabelecido um outro, entre o pintor e o poeta (*ut pictor poeta*), uma associação que teria colaborado para que o pintor reivindicasse um status semelhante ao do poeta, de artista liberal. Ver: ROSAND, David. "Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie". **New Literary History**, Vol. 3, No. 3, Baltimore: The Johns Hopkins University Press. p.527-546, 1972.

¹² ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico Anticlássico**. Tradução Lorezo Mammí. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

percebida como uma *atividade para intelectuais*, cuja preparação e domínio devem ir além da competência técnica na pintura¹³.

Este, no entanto, foi um longo processo, que demorou a se consolidar. Salvatore Settis¹⁴, em uma tentativa de sistematizar os papéis desempenhados por artistas e comitentes na concepção e execução das obras, explicou que a ideia original – a *invenção* – e a proposição de histórias e sua *ordenação* em motivos/mitos/poesias passíveis de serem traduzidos, visualmente, em pinturas capazes de expressar este conteúdo eram funções inerentes ao processo de *concepção das obras*, e teriam sido, até o início do século XVI, reconhecidas como *atribuições exclusivas de comitentes e literatos* (ainda que o texto de Alberti já procure trazer esta responsabilidade para o pintor, em 1436). Settis explicou que *ordenar* consistia em conceber a *invenção* e em fornecer direcionamentos ao pintor para executá-la, acompanhando seu trabalho, a fim de garantir que assim acontecesse. A *invenção*, no entanto, precede a composição da história e *lhe é superior*, uma vez que está baseada no *conhecimento dos poetas e dos oradores*. A explicação de Settis está baseada na análise de atribuições para a invenção do programa iconográfico usado na decoração da cerimônia de posse de Leão X como papa, em 1513, quase oitenta anos após a publicação de *Da Pintura* por Alberti, que defendia, diferentemente, que coubesse ao pintor instruir-se e cercar-se da companhia de eruditos e literatos, para que tivesse o maior conhecimento possível sobre as outras artes liberais e tivesse mais facilidade para compor suas *histórias*¹⁵, em função do amplo repertório temático que terminaria por acumular.

Settis esclareceu, no entanto, que a proposição de Alberti na defesa de que artistas tivessem conhecimento suficiente para serem os responsáveis pela *invenção* do tema, pela *ordenação* e pela *composição* de suas

¹³ CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. **Titien**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.

¹⁴ SETTIS, op. cit.

¹⁵ SETTIS, op. cit.

histórias, teria sido uma espécie de *projeção futura*; a indicação de uma possibilidade que poderia ser aberta aos pintores, caso eles seguissem a recomendação e se instruísem. Acrescentou ainda que, por muito tempo depois da publicação de *Da Pintura*, como é possível perceber pela análise da encomenda para esta cerimônia de posse, em 1513, “[...] a *invenção* podia ser inteiramente creditada ao autor do programa; o pintor [era] concebido apenas como um ***mero executor***¹⁶”.

Settis mencionou ainda uma carta referente à produção do programa iconográfico para o *studiolo* de Leonello d’Este, escrita por Guarino Veronese ao Marquês de Ferrara, em 1447. Trata-se, aparentemente, da resposta a uma carta anterior de Leonello, na qual o humanista reconhece a autoria do programa como tendo sido do marquês, dizendo ainda que *era digna de um príncipe*¹⁷. O conteúdo da carta de Guarino indica muitas semelhanças entre a sua postura e aquela de Ticiano perante Alfonso d’Este, em relação à *invenção* proposta para o *Gabinete de Alabastro*, como poderá ser observado em uma carta escrita pelo artista ao comitente em 1518. Tanto esta carta, quanto uma de 1553, a Felipe II da Espanha, mencionadas posteriormente, deixarão mais evidentes as mudanças de posturas e atitudes do artista perante seus comitentes e seu papel crescente sobre a *invenção*.

Sobre a defesa de Alberti, de que o artista deveria instruir-se, David Rosand argumentou que ao definir as possibilidades da pintura e as aspirações dos pintores...

Atrelando as conquistas, as ambições e a fama dos pintores àquelas dos literatos, Alberti estabeleceu um novo critério de avaliação e novas metas para a arte. [...] inaugurou a dialética crítica entre palavras e imagens que

¹⁶ “[...] l’*invenzione* poteva essere interamente accreditata all’autore del programma, il pittore concepito come mero esecutore.”. Ver SETTIS, op. cit., p. 13 – tradução da autora.

¹⁷ SETTIS, op. cit.

determinaria as atitudes perante a arte pelos próximos três séculos ou mais¹⁸.

Prosseguiu explicando que “[...] o grau em que um artista do Renascimento aceitava tais comparações [entre palavras e imagens], aderindo a elas ou julgando conveniente aceitá-las [...] fornecia uma medida importante do senso cultural do próprio artista¹⁹.”. A comparação com a poesia foi oportuna para os artistas, não apenas em função de uma possível relação direta, de equivalência, com uma arte liberal, mas também porque o paralelo com a poesia colaborou para que a comparação fosse feita menos em termos de erudição e conhecimento, e mais em termos de habilidades mentais como *ingenium*, *fantasia* e imitação²⁰. De acordo com Puttfarken, a poesia havia sido recentemente elevada ao status de arte liberal devido ao extraordinário *ingenium* de dois expoentes: Dante e Petrarca. O autor explicou que o termo *ingenium*, fazia referência “[...] a uma capacidade de realização superlativa, além daquela do praticante comum²¹.”. Comentou também, que o possível paralelismo entre poesia e pintura implicava que o “princípio criativo e de controle” do *ingenium* manifestava-se por meio de ambas e que teria sido “[...] este reconhecimento do *ingenium* nas anteriormente consideradas *inferiores* artes visuais, o que teria chamado a atenção dos humanistas para elas²².”. Ainda de acordo com Puttfarken, Bartolomeo Fazio teria escrito, em 1456, que pintores e poetas

¹⁸ “In defining the possibilities of painting and the aspirations of the painter [...] Harnessing the achievement, ambition, and fame of the painter to those of the literati, he established a new standard of valuation and new goals for art. [...] inaugurated the critical dialectic between word and picture that was to determine attitudes toward art for the next three centuries or more.”. Ver ROSAND, 1990, p. 71 – tradução da autora.

¹⁹ “[...] The degree to which the Renaissance artist accepted such comparisons, subscribing to, or finding it convenient to accept [...] affords an important measure of his cultural sense of himself.” – acréscimos meus. Ver ROSAND, 1972, p. 529 – tradução da autora.

²⁰ PUTTFARKEN, op. cit.

²¹ “[...] a capacity for superlative accomplishment beyond that of ordinary practitioner.”. Ver PUTTFARKEN, op. cit., p. 28 – tradução da autora.

²² “[...] it was this recognition of *ingenium* in the previously lowly regarded visual arts that drew them to the attention of the humanists.”. Ver PUTTFARKEN, op. cit., p. 28 – tradução da autora.

demonstrariam um talento em comum, um *ingenium*, para representar as características de seus assuntos como se estes fizessem parte da realidade; uma característica que todos os autores consultados destacaram nas pinturas mitológicas de Ticiano. Fazio prossegue sua explicação:

[...] isto vai além das propriedades visíveis de seus assuntos, sejam extraídos da vida real ou da fantasia [...] assim como a poesia, a pintura requer a representação não apenas do rosto ou do semblante, ou do delineamento de todo o corpo, mas também, e mais ainda, de seus sentimentos internos e de suas emoções, de forma que a pintura possa parecer viva e responsiva, e de alguma forma mova-se e tenha ação²³.

E Puttfarken acrescentou que Michael Baxandall chamou a atenção para o fato de que, neste ponto, Fazio estava seguindo Filóstrato e Horácio, citando Horácio diretamente, ainda que não a passagem do início, e nem a mais característica – sobre o *Ut Pictura Poesis* – mas uma afirmação sobre o poder de comoção da poesia. Fazio teria escrito:

Verdadeiramente, como Horácio diz, ‘não é suficiente para a poesia ser bela, ela deve também ser agradável – de forma a mover os corações e sentimentos dos homens em qualquer direção que desejar’; e da mesma forma é apropriado que a pintura deva não apenas ser embelezada por uma variedade de cores mas, além disso, deveria ser, por assim dizer, animada por um certo vigor²⁴.

²³ “And this goes beyond the visible properties of their subjects, whether in real life or in fantasy [...] like poetry, painting ‘requires the representation not only of the face and countenance and the lineaments of the whole body, but also, and far more, of its interior feelings and emotions, so that the picture may seem alive and sentient and somehow move and have action.”. Ver PUTTFARKEN, op. cit., p. 32 – tradução da autora.

²⁴ “Truly, as Horace says, ‘it is not enough for poetry to be beautiful, it must also be pleasing – such as to move the hearts and feelings of men in whatever direction it wishes’; and in the same way it is proper that painting should not only be embellished by a variety of colours but, far more, that it should

Esta noção de que o pintor seja, assim como o poeta, um imitador da *natureza humana* tornou-se uma parte inalienável da formulação posterior desta teoria, assim como a crença de que por meio da imitação da natureza humana em uma obra de arte, pintura e poesia deveriam comover o observador ou o leitor. Um aspecto já mencionado por Alberti em *Da Pintura*, quando comentou a dificuldade e a importância da representação apurada dos *movimentos da alma*, dos afetos²⁵. Esta foi uma habilidade que Ticiano desenvolveu crescente e continuamente, atingindo o ápice nas *Poesias para Felipe II*, “[...] nas quais os temas mitológicos e eróticos tornam-se alegorias comoventes, símbolos da condição humana”²⁶.

Por volta de 1550 começam a surgir, em Veneza, muitos novos textos sobre poética, os quais coincidiram com publicações de novos textos teóricos sobre as artes visuais, com ênfase sobre a arte da pintura. Entre eles destacaram-se o *Dialogo di Pittura* (1548), de Paolo Pino, e o *Dialogo della Pittura intitolato l’Aretino* (1557), de Ludovico Dolce. Sobre o surgimento de uma teoria da pintura como arte-irmã da poesia, que ainda fazia uso da frase de efeito de Horácio (*Ut Pictura Poesis*), Puttfarken comentou que, a partir de 1540, houve grande influência de outro tratado sobre a poesia: a *Poética*, de Aristóteles²⁷.

De acordo com Vera Lúcia Felício, a *Poética* de Aristóteles trata da literatura, privilegiando a arte da *invenção* ou da *composição*, que abrange

be, so to speak, enlivened by a certain vigour.”. Ver PUTTFARKEN, op.cit., p.32 – tradução da autora.

²⁵ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução: Antônio da Silveira Mendonça. 4ª edição. Campinas: Unicamp, 2014.

²⁶ “[...] et les thèmes mythologiques et érotiques deviennent des allégories déchirantes, des symboles de la condition humaine.”. Ver CAROLI, ZUFFI, op.cit., p. 219 – tradução da autora.

²⁷ PUTTFARKEN, op. cit.

três gêneros: o épico, o trágico e o cômico²⁸. A autora explica que neste texto, Aristóteles define a tragédia como:

[...]única forma de prazer mais elevado, como “representação [imitação] de uma ação nobre e completa em si, e de apreciável extensão, em linguagem de especial fascínio, que usa diferentes tipos de expressão nos diferentes papéis executados por atores e não por meio da narração, e provocando, pelo estímulo da compaixão e do temor, o alívio da purificação de emoções desta índole²⁹.

A autora seguiu explicando que Aristóteles assinalou, na *Poética*, seis elementos qualitativos da tragédia, entre eles a *fábula* e a *trama*. Esclareceu também, que “A fábula ou composição dos incidentes é a *vida da obra dramática* [...]”³⁰ e mais adiante acrescentou:

Aristóteles nos diz que o mais importante destes elementos é a composição dos incidentes [a trama ou fábula]. Com efeito, a tragédia é uma representação [imitação], não de homens e mulheres, **mas de atos e da vida**. Os atos estão expostos à boa ou má fortuna, e a finalidade do homem é sempre de algum modo **a atividade**, não uma qualidade [...] Assim os incidentes e a fábula são a finalidade da tragédia; e em tudo o mais importante é a finalidade³¹.

Luba Freedman afirmou que Ticiano estava familiarizado com as discussões teóricas a respeito do ofício do poeta e que sua casa,

[...] de forma pouco usual para a de um pintor, era mencionada como um local de debates sobre as

²⁸ FELÍCIO, Vera Lúcia. “A Razão Clássica”. In: GUINSBURG, j. (org.) **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

²⁹ Aristóteles apud FELÍCIO, op. cit., p. 26 – grifos meus.

³⁰ Ver FELÍCIO, op. cit., p. 26.

³¹ Ver FELÍCIO, op. cit., p. 27.

'*questione della lingua*'. Outros debates podiam comparar *poesia e pintura* [nascidos na antiguidade, com Horácio e Plutarco], bem como entre *poesia e história* [derivados da *Poética* de Aristóteles]³².

Sobre estas discussões, Puttfarken explicou que embora Ticiano seja mencionado por autores como Charles Hope como alguém sem muito preparo intelectual, o próprio artista:

[...] via a si mesmo como um pintor de *poesie e favole*, e que foi este seu círculo mais amplo, e em referência direta ou indireta a ele, que teóricos como Paolo Pino e Ludovico Dolce desenvolveram o tema do *ut pictura poesis*. E que está claro que a falta de educação formal [de Ticiano] não foi considerada um impedimento em suas relações com os intelectuais mais importantes da sua época.³³

Ainda sobre o interesse de Ticiano por questões da literatura da época, Matthias Wivel, curador do Departamento de pinturas italianas do século XVI da Galeria Nacional de Londres, comentou:

Esta aproximação lírica à arte havia interessado Ticiano desde seus anos de formação no círculo progressista de Giorgione, e ele havia cultivado a companhia de humanistas e poetas por toda a sua vida. Significativamente, durante o período em que trabalhou nas Bacanais de Ferrara, tornou-se amigo do mais importante poeta italiano no momento – Ludovico Ariosto, que o incluiu na versão definitiva de *Orlando Furioso*,

32 “[...] quite unusually for that of a painter, was mentioned as a place of debates over the *questione della lingua*. Other debates might compare *poesia* with *pittura* (raised in Antiquity by Horace and Plutarch) as well as *poesia* with *historia* (raised in Aristotle’s *Poetics*).”. Ver FREEDMAN, op.cit., p. 19 – tradução da autora.

33 “[...] saw himself as a painter of *poesie* and *favole*, and it was in his wider circle and with direct or indirect reference to him that theorists such as Paolo Pino and Ludovico Dolce developed the theme of the *ut pictura poesis*. And it is clear that his lack of formal education was not regarded as an impediment in his dealings with the leading intellectuals of his times.”. Ver PUTTFARKEN, op. cit., p. 70 – tradução da autora.

publicada em 1532. A apropriação romântica e espirituosa de Ovídio parece ter motivado Ticiano e constituiu uma analogia literária às poesias.³⁴

As recomendações para as pinturas do Gabinete de Alabastro, de Alfonso d'Este

A primeira oportunidade de Ticiano trabalhar a partir de descrições literárias parece ter sido nas pinturas mitológicas para o *Gabinete de Alabastro*, de Alfonso d'Este, em Ferrara, nas primeiras décadas do século XVI. De acordo com David Rosand³⁵, neste momento teria ocorrido o segundo mais amplo ciclo de invenção efrástica da cultura renascentista³⁶. O autor explicou que Ludovico Ariosto, poeta da corte de Ferrara, havia transformado esta corte em um importante centro da estética efrástica, e que em seu poema, *Orlando Furioso*, Ariosto havia dedicado grande atenção aos *paragoni* – entre pintura e poesia; entre pintura e escultura; entre escultura e poesia; entre arte e natureza etc³⁷.

As recomendações recebidas por Ticiano para a realização das pinturas haviam sido elaboradas, alguns anos antes, pelo humanista Mario Equicola, a partir das *Imagens*, de Filóstrato. Charles Hope explicou que:

³⁴ “This lyrical approach to art had appealed to Titian since his formative years in the progressive circle of Giorgione (?1447-1510), and he cultivated the company of humanists and poets throughout his life. Significantly, during the time he was painting his Ferrara bacchanals, he befriended the greatest Italian poet of the age, Ludovico Ariosto (1474-1533), who wrote him into the definite edition of his epic narrative poem, *Orlando Furioso* (1532). Ariosto’s romantic, humorous and sexy appropriation of Ovid appears to have motivated Titian further, and constitutes a literary analogy to the poesie”. Ver WIVEL, Matthias. “Divine and Fatal. An account on Titian’s Poesie”. In: _____ . **Titian: Love, Desire, Death**. London: National Gallery Company Limited, 2020a, p. 20 – tradução da autora.

³⁵ ROSAND, 1990.

³⁶ Rosand vincula o primeiro ciclo de invenção efrástica no renascimento à publicação de *Da Pintura*, por Alberti, em 1435. VER: ROSAND, op. cit., p. 62.

³⁷ ROSAND, op. cit.

Neste momento, o projeto de Alfonso era extremamente incomum, sobretudo no Norte da Itália [...]. Da maior parte da arte do período, assim como da de períodos posteriores, era esperado que fossem, de certo modo, edificantes, mas este programa era totalmente desprovido de conteúdo moral [...]. Os assuntos que encomendou de Ticiano eram todos característicos de representações da antiguidade clássica.³⁸

A primeira pintura adquirida por Alfonso d'Este para este conjunto, que deveria ter como tema *Os prazeres do amor e do vinho*, havia sido uma *Bacanal* [Fig. 1], pintada por Dosso Dossi, que ilustrava uma passagem dos *Fastos* de Ovídio.

Na sequência, Alfonso adquiriu *O Festim dos Deuses* [Fig. 2], de Giovanni Bellini, pintado inicialmente para o *studiolo* de sua irmã, Isabella, também inspirado nos *Fastos*.

³⁸ “At this early date Alfonso’s Project was extremely unusual, especially in North Italy[...] Most art at that time, as indeed later, was supposed to be in some sense edifying, but this scheme was entirely without moral content [...] The subjects that he commissioned from Titian were all ones which had been represented in classical antiquity.”. Ver HOPE, Charles. “Titian’s Life and Times”. In: JAFFÉ, David (ed.). **Titian**. London: National Gallery Company, 2003b, p.17– tradução da autora.



Fig. 1

Dosso Dossi

Bacanal. (Detalhe), 1520 – 1530

140,9 x 168,2 cm.

Galeria Nacional. Londres. <https://www.wikiart.org/pt/dosso-dossi/um-bacanal-1530>



Fig. 2

Giovanni Bellini e Ticiano

Festim dos deuses (Detalhe), 1514/1529

170.2 x 188 cm.

Galeria Nacional. Londres. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1138.html>

Os *Fastos*, escritos por Ovídio por volta do ano 2 d.C., consistem em um “calendário poético” e abordou também algumas matrizes mitológicas, históricas e literárias³⁹. Já *Imagens*, de Filóstrato, escrito no século III, descrevia 64 pinturas antigas que o autor disse ter visto em uma coleção de arte em Nápoles. Os dois temas adicionais escolhidos por Alfonso a partir de Filóstrato foram: um Santuário de Vênus em um jardim repleto de cupidos; e uma celebração em honra a Baco, na ilha de Andros. A passagem selecionada dos *Fastos* falava sobre o encontro de Baco com Ariadne, a princesa de Creta, na Ilha de Naxos⁴⁰. Os temas, os resumos e os esboços para a representação pictórica expressavam a expectativa do Duque em relação às composições, e Ticiano, hábil e elogiosamente, reconheceu o Duque como a principal fonte da elaboração do programa iconográfico em uma carta de 1518⁴¹.

Sobre a *Adoração à Vênus* [Fig. 3], Ian Kennedy⁴² comentou que mesmo sem ler latim ou grego, Ticiano seguiu de perto o texto do escritor antigo, conseguindo reproduzir as sensações evocadas pela descrição do mesmo. Filóstrato escreveu:

[...] cupidos estão colhendo maçãs, e se há muitos deles, não se surpreenda. Porque eles são filhos das ninfas e governam toda a espécie humana, e eles são muitos por causa das muitas coisas que os homens amam [...] Nas pontas dos galhos, maçãs douradas, vermelhas e amarelas convidam o enxame de cupidos para colhê-las. As aljavas dos Cupidos são douradas e cravejadas com ouro; e douradas também são as flechas [...] eles penduraram as aljavas nas macieiras; e na grama deitaram sobre mantos bordados; e inúmeras são as

³⁹ FERRAZ, Silas Oséias. *Fastos de Ovídio: uma introdução*. In: OVÍDIO. **Fastos**. Tradução: Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

⁴⁰ WILLIAMS, op.cit.

⁴¹ PUTTFARKEN, op. cit.

⁴² KENNEDY, Ian G. **Titian**. Singapura: Taschen, 2006.

cores destes. Os Cupidos também não usam coroas sobre suas cabeças, pois seus cabelos bastam. Suas asas, azuis escuro e roxas e, em alguns casos, douradas, [...] agitam-se no ar, criando uma música harmoniosa. [...] pra não falar dos cupidos que estão dançando, correndo ou dormindo, ou de como gostam de comer as maçãs [...] porque aqui há quatro deles, os mais belos de todos, que estão afastados, dois deles jogando as maçãs de um para o outro, e o segundo par está entretido, atirando com arco e flecha, um atirando no companheiro, e o outro atirando de volta. Também não há o menor traço de hostilidade em seus rostos [...]”⁴³.

⁴³ “[...] Cupids are gathering apples; and if there are many of them, do not be surprised. For they are children of the Nymphs and govern all mortal kind, and they are many because of the many things men love [...] On the ends of the branches apples Golden and red and yellow invite the whole swarm of Cupids to harvest them; The Cupid’s quivers are studded with gold, and Golden also are the darts in them [...] they hung their quivers on the apple trees; and in the grass lie their broidered mantles, and countless are the colours thereof. Neither do the Cupids wear crowns on their heads, for their hair suffices. Their wings, dark blue and purple and in some cases Golden, [...] beat the very air and make harmonious music. [...] Not to speak of the Cupids that are dancing or running about or sleeping, or how they enjoy eating the apples [...] For here are four of them, the most beautiful of all, withdrawn from the rest; two of them are throwing na apple back and forth, and the second pair are engaged in archery, one shooting at his companion and the later shooting back. Nor is there any trace of hostility in their faces [...]”. Ver PHILOSTRATUS, *The Elder. Imagines*. PAGE, T. E.; CAPPS. E.; ROUSE, W. H. D. (Ed.). Tradução: Arthur Fairbanks. London: William Heinemann Ltd; New York: G. P. Putnam’s Sons, 1931, p. 21-23 – tradução da autora.



Fig. 3

Tiziano

Adoração à Vênus, 1516-18

172 x 175 cm.

Museu do Prado. Madri. <https://www.wikiart.org>

E a descrição prossegue concentrada sobre o espírito harmônico e amigável que envolve a massa de pequenos cupidos. Um pouco adiante, a descrição menciona Afrodite, dizendo que ela estaria próxima à rocha em formato de gruta⁴⁴.

Ticiano segue de perto a descrição: nas sugestões das cores; na composição da cena; e no desenrolar das diferentes ações na mesma; assim como na criação de uma atmosfera leve e espontânea para as brincadeiras dos “cupidinhos”. Na carta em que acusa o recebimento das instruções para a pintura, teria escrito a Alfonso que “[...] nada poderia ser mais agradável e mais de acordo com sua própria alma⁴⁵”; elogiando e reconhecendo a *invenção* de Alfonso sobre o tema.

Ainda sobre a fidelidade de Ticiano ao texto de Filóstrato, David Rosand citou uma mudança em relação ao estudo proposto por Fra Bartolomeo, o primeiro artista encarregado da pintura – e que havia pensado nela a partir da iconografia religiosa – cujo esboço foi enviado a Ticiano, juntamente com as informações textuais. Para o autor, o fato de Ticiano ter adotado uma solução pictórica própria e mais de acordo com o tema da descrição, abandonando a posição centralizada do santuário da Vênus que remetia à pintura sacra, já seria indício do “[...] literalismo da solução de Ticiano, ou melhor, de sua característica essencialmente ‘literária’; de sua legibilidade narrativa⁴⁶”. E o autor prossegue: “Na pintura de Ticiano, o motivo [o Santuário de Vênus] encerra a composição à direita; um clímax narrativo, um ponto de chegada após a perambulação pelos detalhes indulgentes da massa de atividade dos cupidinhos⁴⁷”.

⁴⁴ PHILOSTRATUS, op. cit.

⁴⁵ “[...] nothing could have been more pleasing or more after his own heart.”. Ver ROSAND, 1990. p.90.

⁴⁶ “[...] the literalism of Titian’s solution or, better, its essentially ‘literary’ aspect, its narrative legibility.”. Ver ROSAND, op. cit., p.91– tradução da autora.

⁴⁷ “In Titian’s painting that motive closes the composition on the right, a narrative climax, a point of arrival after meandering through the indulgent details os the mass of cherubic activity.”. Ver ROSAND, op. cit., p. 91– tradução da autora.

A terceira pintura que Ticiano realizou para o *Gabinete* foi a *Bacanal de Andros* [Fig. 4], que trata da chegada de Baco à ilha de Andros, e cuja iconografia também reflete um texto das *Imagens* de Filóstrato⁴⁸ que teria sido, de acordo com David Jaffé⁴⁹, complementado por um trecho dos *Fastos* que descrevia a *Festa de Ana Perene*. Ela será comentada na sequência de *Adoração à Vênus* porque ambas foram baseadas nas *Imagens*, diferentemente de *Baco e Ariadne* – a segunda imagem criada para o ciclo – baseada em Ovídio e Catulo. Sobre a *Bacanal de Andros*, segue o trecho mais observável na imagem, de acordo com Filóstrato:

O fluxo de vinho que existe na ilha de Andros, e os andros que se embriagaram do rio são o assunto desta pintura. Pois pela atuação de Dionísio, a terra do Andros é tão carregada de vinho que se rompe e envia para eles um rio; se você tem água em mente, a quantidade não é grande, mas se [tem] vinho, é um grande rio – sim divino. [...] Essas coisas, [eu] acho, os homens, coroados com hera e bryonia, estão cantando para suas esposas e crianças, algumas dançando em uma das margens, outras deitadas [...]⁵⁰.

Já o texto sobre a Festa de Ana Perene, nos *Fastos*, menciona:

[...]

O povo vem, bebe deitado em verdes ervas,

E cada qual recosta com seu par.

[...]

⁴⁸ Cf. KENNEDY, op. cit.; WILLIAMS, op. cit.

⁴⁹ JAFFÉ, David. "The Andrians" In: _____. (ed). **Titian**. London: National Gallery Company, 2003.

⁵⁰ "The stream of wine which is on the island. of Andros, and the Andrians who have become drunken from the river, are the subject of this painting. For by the act of Dionysius the earth of the andrians is so charged with wine that it bursts forth and sends up for them a river; if you have water in mind, the quantity is not great, but if wine, it is a great river, yes, divine! [...] These things, methinks, the men, crowned with ivy and bryony, are singing to their wives and children, some dancing on either bank, some reclining [...]". Ver PHILOSTRATUS, op. cit., p. 97 – *acrécimos meus* – tradução da autora.

Ao sol e ao vinho eles se aquecem, pedem de anos

O número de cálices que bebem.

[...]

Cantam ali o que aprenderam nos teatros,

E acompanham com mímica as palavras.

[...] ⁵¹



Fig 4

Titiano

Bacanal dos Andrianos, 1523-24

175 x 193 cm.

Museu do Prado. Madri. <https://co.wikipedia.org>

⁵¹ Ovídio. **Fastos**. Tradução: Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.161-163.

Ticiano representa praticamente todos os elementos e as atitudes das personagens dos trechos acima, dotando suas personagens com *ação e vigor*, infundindo *vida* e impressão de realidade à cena. Sobre o texto completo de Filóstrato sobre os Andrianos, no entanto, chama a atenção o fato de Ticiano descartar boa parte dos elementos especificamente mitológicos: como os Tritões na foz do rio que enchem conchas do mar com vinho, alguns embriagados, outros dançando; ou o Deus Rio que ele representa deitado nu, ao sol, “desprovido de toda dignidade marmórea” esperada; e Baco, o principal deus mencionado no trecho, que nem mesmo está presente. De acordo com Filóstrato, o navio de Baco já estaria atracado, mas Ticiano o representa chegando, ao longe, em meio à bruma⁵².

A segunda pintura que Ticiano executou para o *Gabinete de Alabastro* foi *Baco e Ariadne* [Fig. 5], cujo argumento teria sido baseado em Ovídio e em Catulo.⁵³

O trecho de Ovídio que aparece no texto sobre a *Constelação de Ariadne*, nos *Fastos*, menciona elementos observáveis na pintura, mas não as características específicas para a representação destes na imagem. O autor antigo escreveu:

Na outra noite, verás da cretense a Coroa:

O crime de Teseu fê-la uma deusa.

[...]

Excelindo em beleza, entre as jovens cativas,

muito agradara a Baco uma princesa.

Chorava a esposa amante vagando na praia [...] ⁵⁴

⁵² SAXL, Fritz. **La vida de las Imágenes**. Estudios Iconográficos sobre el arte occidental. Tradução: Frederico Zaragoza. Madrid: Alianza, 1989.

⁵³ HOPE, Charles. **Titian**. London: Chaucer Press, 2003a.

Charles Hope⁵⁵ propôs que as principais fontes textuais teriam sido o *Carmina 64*, de Catulo, e o *Ars Amatoria*, de Ovídio; Rosand complementou, dizendo que a pintura representava “[...] uma cena bordada na colcha da cama matrimonial de *Peleu e Tétis* descrita por Catulo, no *Carmina 64* [...]”⁵⁶.



Fig. 5
Ticiano
Baco e Ariadne, 1520-1522
175 x 190 cm.
Galeria Nacional. Londres. <https://commons.wikimedia.org>

⁵⁴ OVÍDIO, op.cit, p. 159.

⁵⁵ HOPE, op. cit.

⁵⁶ “[...] represents [...] the scene embroidered on the coverlet of the marriage bed of Peleus e Thetis described by Catullus in *Carmina 64* [...]”. Ver ROSAND, 1990. p. 72 – tradução da autora.

Maria H. Loh, por sua vez, acrescentou que é costume estabelecer o paralelo entre a pintura e a poesia de Catulo a partir do trecho entre os versos 256 e 264 do *Carmina 64*, que mencionariam inúmeros elementos presentes na pintura, como:

[...] as Ménades com “cabeças malucas”, figuras agitando o “tirso com a ponta escondida”, “membros de um boi desmembrado”, outras [figuras] com “serpentes torcidas”, e ainda outras bacantes com “tambores”, “címbalos de bronze polidos”, e os “estrandos dos sons ásperos das buzinas”, assim como uma “flauta ‘bárbara’ gritando “com sua canção estridente”⁵⁷.

Maria H. Loh explicou que esta é uma passagem muito conhecida, mas que ela destacaria outra, anterior, entre os versos 124 e 131, que tratam do desespero de Ariadne à beira do mar:

Eles dizem que muitas vezes, com o coração em chamas, ela soltou gritos penetrantes das profundezas de seus pulmões e, em seguida, escalou tristemente as colinas íngremes, de onde podia lançar seu olhar sobre as enormes ondas do mar; então correu para as ondas ondulantes de água salgada que batiam contra ela, afastando suas roupas leves de suas pernas nuas, e, infeliz, ela disse essas palavras em sua última reclamação, soluçando, com o rosto molhado de lágrimas.⁵⁸

⁵⁷ “Maenads with ‘crazy minds’, figures shaking ‘thyrsi with their points hidden’ and ‘limbs from a dismembered bullock’, others with twisting serpents’ and still other bacchantes with ‘drums’, ‘polished bronze cymbals’ and ‘harsh-sounding booms on horns’, as well as a ‘barbarian flute’ screaming ‘with its raucous song.’. Ver LOH, Maria H. **Titian’s Touch**. Art Magic and Philosophy. London: Reaktion Books, 2019, p. 84 – com adaptações. Acréscimo meu – tradução da autora.

⁵⁸ “They say that often, with her heart on fire, she howled out piercing cries from the depths os her lungs, then sadly scaled the steep hills from where she could cast her gaze out over the huge swell of the sea, then ran out into the waves of rippling salt water that pushed against her, lifting her soft clothes away from her bare legs, and, wretched, she spoke these words in her last complaint, having chilly sobs from her tear-wet face.”. Ver LOH, op. cit, p.84 – tradução da autora.

Nesta pintura também se observa o desejo de Ticiano de representar os elementos mais relevantes e de compor a cena pictórica a partir dos momentos com mais ação e carga emocional. O grupo à direita, além de expor os elementos incomuns descritos no texto – como as partes de um boi desmembrado – incorpora elementos presentes nas coleções de arte de Alfonso d’Este, como a representação do Lacoonte, que aparecia em um relevo de Tulio Lombardo sobre a Forja de Vulcano⁵⁹. Hope⁶⁰ defendeu que nesta pintura, feita após a *Adoração à Vênus*, Ticiano já teria desfrutado de mais liberdade artística perante a encomenda, em consequência do sucesso obtido pela primeira obra.

Mudança de Atitude

Até aqui – nas pinturas para Alfonso d’Este – Ticiano havia, sobretudo, traduzido visualmente descrições literárias de episódios mitológicos. Apesar das inovações na linguagem pictórica, privilegiando a ação e com crescente domínio na representação da antiguidade, nenhuma pintura pastoral – nem mesmo a *Vênus do Pardo* – teria sido chamada por Ticiano de *Poesia*. As pinturas para Felipe II (estas sim chamadas de *poesias*) parecem ter pertencido a um gênero distinto; o termo *poesie* ao invés de *istorie*, ou apenas *quadri* ou *pitture*, aparece, pela primeira vez, em uma carta a Felipe II, da Espanha, datada de 1553, na qual o artista chamou a atenção de seu comitente Real para a existência de um *princípio de coerência* que permearia todas as obras: a representação das figuras femininas, cada uma retratada a partir de um ponto de vista diferente⁶¹.

Porque a figura da *Dânae*, a qual eu já enviei para sua Majestade, é vista inteiramente de frente, eu escolhi,

⁵⁹ JAFFÉ, David. “Alfonso’s d’Este Camerino” In: _____. (ed). **Titian**. London: National Gallery Company, 2003.

⁶⁰ HOPE, op. cit.

⁶¹ PUTTFARKEN, op.cit.

nesta outra *poesia* variar a aparência e mostrar o lado oposto, de forma que a sala na qual elas ficarão penduradas parecerá mais agradável. Brevemente eu espero enviar a *poesia* sobre *Perseu e Andrômeda*, a qual terá um ponto de vista diferente destas duas, e, da mesma forma, *Jasão e Medeia*⁶².

Puttfarken comentou que nesta carta era possível observar um artista com uma atitude confiante, “[...] **que não estava procurando aprovação pelo que havia feito, ou pretendia fazer, mas estava informando o comitente sobre as escolhas que havia feito e estava fazendo por ele [...]**”⁶³. O autor acrescentou que pelo teor de outras cartas da mesma época teria sido Ticiano, ao invés do comitente, que decidiu sobre os temas para as pinturas. Felipe II, com frequência, não sabia o que esperar na sequência. O que está de acordo com o que Wivel descreveu sobre a encomenda, explicando que o conjunto havia sido solicitado por Felipe de Habsburgo “[...] em um arranjo que concedeu a Ticiano [...] **liberdade incomum**, praticamente concedendo a ele ‘carta branca’ **no que diz respeito ao formato, assunto ou interpretação.**”⁶⁴. A ideia para uma série de pinturas mitológicas teria sido provavelmente de Felipe II, mas a escolha de Ovídio como fonte principal – e desta vez tendo como referência as *Metamorfoses*, ao invés dos *Fastos*, ainda que interpretadas de forma livre, não “literal” – teria sido de Ticiano. Ainda sobre este aspecto, David Rosand⁶⁵ comentou a possível existência de um programa

⁶² “Because the figure of the Danae, which I have already sent to Your Majesty, is seen entirely from the front, I have chosen in this other *poesia* to vary the appearance and show the opposite side, so that the room in which they hang will seem more agreeable. Shortly I hope to send you the *poesia* of Perseus and Andromeda, which will have a viewpoint different from these two; and likewise, Medea and Jason”. Ver PUTTFARKEN, op. cit., p. 1 – tradução da autora.

⁶³ “[...] not seeking approval for what he has done or is about to do, but informing his patron of choices he has made and is making for him”. Ver PUTTFARKEN, op. cit., p.1 – grifos meus – tradução da autora.

⁶⁴ “[...] in na arrangement that accorded Titian[...] unusual freedom, essentially giving him carte blanche as to format, subject and interpretation.”. Ver WIVEL, op. cit., p. 13 – grifos meus – tradução da autora.

⁶⁵ ROSAND, 1972.

iconográfico que unificasse todo o ciclo de pinturas, mas disse não haver indícios deste nas cartas. Acrescentou, no entanto, que as cartas sinalizavam a existência de uma *estética que as unificaria* e que, por mais que esta estética se alinhasse aos gostos do comitente, ela teria sido a *estética do artista*.

Comparemos agora a carta e a postura destacadas há pouco com esta a seguir, de um momento anterior, escrita em 1518 para Alfonso d'Este, e referente à elaboração de *Adoração à Vênus*, na qual o artista acusa o recebimento do material para iniciar a pintura. Sobre as recomendações, Ticiano escreveu:

A informação incluída **me parece bela e engenhosa, de forma que eu não consigo pensar em nada melhor**; e, de fato, quanto mais eu penso nisso, mais eu me asseguro de **minha opinião que a grandeza da arte dos antigos pintores era, em grande parte e acima de tudo, auxiliada por aqueles grandes príncipes**, os quais habilmente, construíam suas solicitações [...] **eu terei, ao final, não feito nada além de dar forma àquilo que recebeu seu espírito – a parte mais essencial, de Sua Excelência.**⁶⁶

Neste momento, ainda relacionado às pinturas para o *Gabinete de Alabastro*, portanto anterior ao da carta de 1553 para Felipe II – onde Ticiano usa o termo *Poesias* – observa-se uma solicitação realizada a partir de orientações detalhadamente prescritas. Ticiano, ainda jovem e relativamente inexperiente, teve pouca alternativa a não ser acatar as recomendações do Duque; reconhecendo-o como o autor da *invenção*, embora já o tenha feito exercendo certa autonomia sobre alguns detalhes

⁶⁶ “The information included seems to me so beautiful and ingenious that I do not think anything better can be found; and truly the more I thought about it the more am I confirmed in my opinion that the greatness of the art of ancient painters was in great part and above all aided by those great Princes, who most ingeniously ordered them ... I shall, after all, have done no more than give shape to that which received its spirit – the most essencial part – of your Excellency.” Ver: PUTTFARKEN, op. cit., p. 2 – grifos meus, reticências originais do trecho) – tradução da autora.

da execução⁶⁷. Percebe-se que neste momento, em 1518, ainda são mantidos os papéis e as atribuições de autoria conforme a carta de 1447, de Guarino Veronese a Leonello d'Este, Marquês de Ferrara entre 1441-1450, mencionada anteriormente, e que confere *ao comitente* o crédito pela *invenção*. Uma atitude muito diferente da evidenciada pela carta de 1553, a Felipe II, na qual o artista explica seu *princípio de coerência* para as pinturas, e mais distinta ainda de uma datada de 1562, referente à elaboração do *Rapto de Europa*, na qual o artista reivindica abertamente o crédito pela invenção, e que será mencionada mais adiante.

As Poesias para Felipe II

Felipe II aprendeu latim e literatura com Calvete da Estrella, seu tutor humanista, e chegou a possuir quatro versões das *Metamorfoses*, incluindo a tradução de 1553, feita por Ludovico Dolce, e dedicada a Carlos V. Felipe II também teria considerado atraente a abordagem *palpável* de Ticiano dos mitos antigos, e não deve ser considerada uma coincidência o fato de o artista ter escolhido para as *poesias*, histórias que permitiriam a ele atender mais plenamente o interesse ardente de Felipe II por mulheres; e sua obsessão pela caça⁶⁸.

Quando criou este ciclo de pinturas, Ticiano era o mais célebre artista vivo na Europa, com cinco décadas de atividade no currículo. A elaboração do conjunto para Felipe II, pelo artista já perto dos sessenta e cinco anos, é marcada pela liberdade em vários aspectos e foi a este que o artista chamou *poesias*. Estas obras:

[...] foram concebidas como pinturas poéticas sobre o tema dos amores entre deuses e humanos e os mais trágicos desdobramentos que se seguiram [...] Estes foram trabalhos de enorme inventividade pictórica e

⁶⁷ PUTTFARKEN, op. cit.

⁶⁸ Cf. WIVEL, op. cit.

audácia técnica, e eles foram celebrados e admirados desde então, evocando respostas de viajantes, escritores, colecionadores e pintores [...].⁶⁹

Nas *Poesias*, Ticiano “[...] recontou histórias conhecidas com um deslumbrante efeito dramático, confiando em seu conhecimento significativo sobre a antiguidade clássica para dar forma às ações de seus protagonistas.”⁷⁰. Sobre as fontes textuais, Wivel pontuou que Ariosto teria influenciado as traduções de Ovídio do século XVI, “[...] e não [influenciou] menos a versão das *Metamorfoses* sobre as quais Dolce estava trabalhando enquanto Ticiano começava a pintar as *poesias*.”⁷¹. Ainda de acordo com Wivel, “O próprio Dolce claramente acompanhou seu progresso, provavelmente servindo de interlocutor ao artista [...]”.⁷²

As *Metamorfoses* consistem em uma cosmogonia, uma narração sobre a origem do mundo, e embora o termo *Metamorfoses* não conste no texto, este já era conhecido desta forma na Antiguidade, e não deixa de ser adequado, uma vez que é de transformações que o poema trata, acima de tudo⁷³.

⁶⁹ “[...] They were conceived as poetical pictures on the theme of the loves between gods and humans and the most tragic outcomes that ensued [...] These were works of astounding pictorial inventiveness and technical audacity, and they have been celebrated and admired ever since, evoking responses from travellers, writers, collectors and painters [...]”. Ver FINALDI, Gabriele; FOGELMAN, Peggy; LEIGHTON, John. “Director’s Foreword”. In: WIVEL, Matthias. **Titian: Love, Desire, Death**. London: National Gallery Company Limited, 2020. p. 7 – tradução da autora.

⁷⁰ “[...] retold well-known stories with dazzling dramatic effect, relying on his significant knowledge of classical antiquity to shape the actions of his protagonists.”. Ver BROWN, Beverly Louise. “Acquiring knowledge from ancient things: the literary and visual sources of Titian’s *Poesie*”. In: WIVEL, Matthias. **Titian: Love, Desire, Death**. London: National Gallery Company Limited, 2020. p. 45 – reticências originais do texto – tradução da autora.

⁷¹ “[...] not least the version of the *Metamorphosis* on which Dolce was working as Titian started painting the *Poesie*”. Ver WIVEL, op. cit., p. 20 – tradução da autora.

⁷² “Dolce himself clearly followed his progress, probably serving as an interlocutor to the artist”. Ver WIVEL, op. cit., p. 20 – tradução da autora.

⁷³ OLIVA NETO, João Angelo. “Mínima gramática das *Metamorfoses* de Ovídio”. In: Ovídio. **Metamorfoses**. Tradução: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

Mencionando novamente a *Poética* de Aristóteles, Puttfarken defendeu que este texto “[...] criou os meios para definir as artes imitativas, incluindo a pintura e a escultura, como *artes do conhecimento*, e como *semelhantes à poesia*⁷⁴”. Nas mitologias para Felipe II, Ticiano parece ter visado estabelecer uma relação mais direta entre pintura e poesia, a fim de que as obras fossem percebidas como “poesias à tinta⁷⁵”.

Louise Brown comentou que o conhecimento de Ticiano sobre a cultura antiga teria lhe permitido infundir todo o ciclo com dramaticidade pictórica e intensidade psicológica, “[...] que são eroticamente atraentes, mas também podem evocar o terror e a piedade⁷⁶”, retomando um aspecto já destacado e comentado, anteriormente, por Luba Freedman e Vera Lúcia Felício, e também teorizado na *Poética* de Aristóteles⁷⁷.

Ao tratar das *Poesias*, Ian Kennedy⁷⁸ comentou que Ticiano aproximou-se dos episódios de Ovídio com *liberdade poética*, uma atitude equivalente à adotada pelos poetas, a qual teria permitido um afastamento maior da tradução literal da fonte. Rosand acrescentou à opinião de Kennedy que, nas *Poesias*, Ticiano “[...] **fala de sua própria arte e, conseqüentemente, dele próprio como poeta**, usando o termo com conotações significativas e pessoais⁷⁹”.

Wivel mencionou o quanto Ticiano teria enfatizado, em cartas ao embaixador veneziano de Felipe II, Francisco de Vargas, que “[...] sua maneira gestual de pintar era **seu jeito de buscar seu próprio caminho**

⁷⁴ “[...] provided the means to define the imitative arts, including painting and sculpture as arts of knowledge, and as being like poetry.”. Ver PUTTFARKEN, op. cit., p. 72 – tradução da autora.

⁷⁵ PUTTFARKEN, op. cit.

⁷⁶ “[...] that are erotically enticing but can also evoke terror and pity”. Ver BROWN, op. cit., p. 45 – tradução da autora.

⁷⁷ FREEDMAN, op. cit.; FELÍCIO, op. cit.

⁷⁸ KENNEDY, op. cit.

⁷⁹ “[...] is speaking of his art and hence of himself, as poet, in the most significant and personal terms.”- negritos meus. Ver ROSAND, 1972, p.536 – tradução da autora.

para a fama; distinguindo-se de – ao invés de meramente imitando – colegas distintos como Michelangelo, Rafael, Correggio, ou Parmigianino [...]”⁸⁰. Tom Nichols encerrou o capítulo sobre as *poesias* de Ticiano na biografia que escreveu sobre o artista, dizendo que:

O estilo pictórico das poesias é a expressão final da trajetória individualista da carreira de Ticiano. A maneira complexa nestas pinturas desafia as categorias visuais e os significados usualmente associados a elas, **pronunciando-se a um só tempo como única e inimitável.**⁸¹.

Considerando as referências e as obras analisadas até agora, já é possível perceber que Ticiano estava trabalhando com a intenção deliberada de definir um novo marco na iconografia clássica *à antiga*. As análises apresentadas na sequência reforçarão ainda mais esta impressão, ao revelar o novo ânimo que ele infunde sobre as fábulas que representou, inserindo nelas sua própria arte como um monumento permanente da tradição clássica⁸².

Vênus e Adônis

Na carta de Ticiano a Felipe II sobre a criação de *Vênus e Adonis* [Fig. 6], (comentada anteriormente, ao enfatizar o contraste visual entre a figura representada de frente e a outra, de costas), o artista apresentou o *princípio organizador* do par, um aspecto fundamental do que parece ser a sua *invenção* para o ciclo de pinturas de Felipe II.

⁸⁰ “[...] his gestural manner of painting was his way of seeking his own path to fame, distinguishing himself from – rather than vainly imitating – such distinguished peers as Michelangelo, Raphael, Corregio or Parmigianino [...]”. Ver WIVEL, op. cit., p. 28 – grifos meus – tradução da autora.

⁸¹ “The pictorial mode of the poesie is an ultimate expression of the individualistic trajectory of Titian’s career. The complex manner of these paintings challenges the visual categories and associated meanings it refers to, while at the same time pronouncing itself as both unique and inimitable”. Ver NICHOLS, op. cit., p. 146 – tradução da autora.

⁸² ROSAND, op. cit.



Fig. 6

Titiano.

Venus e Adônis, 1553-1554

186 x 207 cm.

Museu do Prado. Madri. <https://en.wikipedia.org>

Sobre possíveis fontes textuais Wivel,⁸³ mencionou que o registro mais extenso e antigo do mito se encontrava no *Livro*, de Apolodoro. A história de *Vênus e Adônis* teve longa tradição de reinterpretações cristãs

⁸³ WIVEL, Matthias. "Venus and Adonis". In: _____. **Titian: Love, Desire, Death**. London: National Gallery Company Limited, 2020b.

moralizadas, mas com a chegada dos séculos XV e XVI, as leituras voltaram a ser mais fiéis aos textos clássicos originais. Na opinião de Wivel⁸⁴, Ticiano parece ter sebaseado, principalmente, nas *Metamorfoses* de Ovídio, que narra a história de Vênus apaixonando-se por Adônis, após seu filho Cupido tê-la ferido acidentalmente com uma de suas flechas.

Já em 1584, foi observado pelo poeta e crítico Raffaello Borghini, que Ticiano havia alterado os fatos narrados por Ovídio, mostrando Adônis deixando Vênus, que foi representada tentando segurá-lo⁸⁵. Sobre isto, Wivel acrescentou que:

Ticiano decidiu afastar-se de Ovídio e adaptar o motivo literário tradicional dos amantes que partem ao amanhecer; a descrição do artista de Adônis, que sai para caçar com Vênus tentando retê-lo, aparece também na interpretação poética de Niccolò degli Agostini das *Metamorfoses*, publicada pela primeira vez em 1522. Ele escreveu que Vênus ‘...implorou a [Adonis] com uma voz abafada e meiga / Segurando-o com força em seus braços’.⁸⁶

Esta mudança em relação ao texto original (que previa Vênus deixando Adônis), foi criticada, mas observa-se que nela houve uma escolha deliberada de Ticiano a fim de aumentar a intensidade dramática da pintura e, de acordo com Rosand, um retorno à tradição pictórica clássica original de representação da cena, uma vez que este autor encontrou mais uma possível justificativa para a alteração:

⁸⁴ WIVEL, op. cit.

⁸⁵ ROSAND, 1972.

⁸⁶ “Titian decided to depart from Ovid and adapt a traditional literary motive of lovers parting at dawn, the artist’s depiction of Adonis’ departure for hunt, with Venus attempting to restrain him, occurs also in Niccolò degli Agostini’s poetic interpretation of the *Metamorfoses*, first published in 1522. He writes that Venus ‘... pleaded with [Adônis] in a voice hushed and tender/ holding him tight in her arms.”. Ver WIVEL, op.cit., p. 126 – acréscimo meu, reticências do texto original – tradução da autora.

De fato, conforme ilustrado em relevos antigos de sarcófagos, os quais, por sua vez provavelmente refletem a tradição pictórica das pinturas, a história de Adônis com frequência começa precisamente com este tema: o conflito entre Vênus, sentada, com uma mão sobre o peito de Adônis, e o jovem caçador, olhando nos olhos da deusa, com uma mão hesitando, embora se retirando, mas com o resto do corpo claramente observando o chamado dos cães e de seus companheiros.⁸⁷

Continuando sua análise, Rosand⁸⁸ mencionou um estudo anterior, de Erwin Panofsky, que teria justificado o afastamento de Ticiano do texto de Ovídio pela escolha, como referência para a ilustração, de outro motivo antigo conhecido, a *Cama de Policlete*, um relevo que mostrava Psiquê descobrindo o Cupido adormecido.

O traço mais distintivo do relevo seria o *contrapposto* da figura feminina, cujo corpo, visto de costas, faz quase uma volta de 180°, com a cabeça e os pés apontando em direções opostas. Rosand explicou que Panofsky parece ter querido dizer que, a fim de cumprir o que havia prometido na carta a Felipe II, Ticiano teria escolhido este modelo iconográfico e, ao adaptá-lo à pintura, terminou por inverter o sentido do texto de Ovídio, a fim de justificar a acentuada torção na representação do corpo da deusa. O autor disse ainda que, independentemente do acerto da opinião de Panofsky, o relevo teria sido sim uma importante referência visual para a composição, uma vez que não apenas a Vênus havia sido inspirada na figura de Psiquê, como Adônis, de forma menos óbvia, parecia ter sido inspirado pelo cupido adormecido. Ticiano teria se apropriado da característica mais distintiva do cupido adormecido: o braço musculoso

⁸⁷ “Indeed, as illustrated on ancient sarcophagus reliefs, which in turn probably reflect the pictorial traditions of painting, the story of Adonis quite frequently begins with precisely that subject: the conflict between Venus, seated, one hand upon the breast of Adônis, and the Hunter, looking back at his goddess with his eyes, one ambivalently reassuring yet withdrawing, but his body clearly obeying the call of the hounds and his companions.”. Ver ROSAND, op. cit., p. 538 – tradução da autora.

⁸⁸ ROSAND, op. cit.

rotacionado para dentro, a fim de estabelecer a associação. Rosand encerrou sua análise explicando que por meio deste detalhe:

[...] que anuncia sua morte para um público mais acostumado a ler a linguagem do corpo do que nós, a tragédia de Adônis é prevista [...]. A *Cama de Policleto* teria sido então uma inspiração das mais fundamentais. Não apenas contribuiu formalmente para a criação de um momento dramático não encontrado nas *Metamorfoses*, mas também ofereceu a Ticiano um meio particularmente eloquente por meio do qual **infundir aquele drama com mais pathos**.⁸⁹

Perseu e Andrômeda

De acordo com Lelia Packer⁹⁰, *Perseu e Andrômeda* [Fig. 7], foi a *poesia* que requereu o mais longo tempo de elaboração. Sua primeira menção teria sido em uma carta a Felipe II, escrita em 1554, e que faria referência também a Jasão e Medeia – seu *par planejado*, porém não realizado. O assunto de *Perseu e Andrômeda* era novo para Ticiano, e o artista parece, pelas inúmeras correções visíveis nos exames de imagem, ter tido dificuldade para representá-lo.

Packer⁹¹ comentou que, como todos os mitos que Ticiano adaptou para as poesias, a história de *Perseu e Andrômeda* também havia tido uma longa e complexa tradição de reinterpretção, incluindo cristãs moralizadas e neoplatônicas. O tratamento dado por Ticiano, no entanto, parece, novamente, ter devolvido o mito à sua origem e interpretação antigas e

⁸⁹ “[...] that announces his death to an audience more accustomed to reading the language of the body than we are [...]. The ‘Bed of Polyclitus’ would thus seem to have served as an inspiration of the most fundamental kind. Not only did it contribute formally to the creation of a dramatic moment not found in the *Metamorphoses* but it also offered Titian one particularly eloquent means by which to infuse that drama with a fuller pathos.”. Ver ROSAND, op. cit., p. 539 – grifos meus – tradução da autora.

⁹⁰ PACKER, Lelia. “Perseus and Andromeda”. In: WIVEL, Matthias. **Titian: Love, Desire, Death**. London: National Gallery Company Limited, 2020.

⁹¹ PACKER, op. cit.

clássicas, voltando-se quase totalmente para as *Metamorfoses*, como fonte textual.



Fig. 7

Titiano

Perseu e Andrômeda, 1554-1556

183,3 x 199,3 cm.

Wallace Collection. Londres. <https://en.wikipedia.org>

A narrativa descreve o atrevimento da rainha Etíope Cassiopeia bradando que ela e sua filha Andrômeda, seriam mais belas que as nereidas; Andrômeda é acorrentada a uma rocha em sacrifício, para aplacar o monstro do mar Ceto, enviado por Netuno para punir Cassiopeia por sua arrogância. Perseu, filho de Dânae e Jupiter, está sobrevoando a Etiópia

quando vê a princesa acorrentada a uma rocha. “[...] ele só não a confunde com uma estátua por causa da brisa suave que ondula seus cabelos, e das lágrimas quentes que escorrem de seus olhos. Sem dar-se conta, ele se apaixona⁹².”.

Ticiano optou por representar o momento mais tenso, que antecede a morte do monstro por Perseu e o resgate de Andrômeda. Como nas outras *poesias*, Ticiano sintetizou na imagem elementos relevantes extraídos de diferentes momentos do tempo da narrativa.

Ticiano imbuíu Andrômeda com um senso de tridimensionalidade; seu véu translúcido e flutuante, e sua expressão chorosa, no entanto, afirmam a supremacia da pintura sobre a escultura, em sua habilidade para expressar movimento e emoção⁹³.

A obra *Perseu e Andrômeda* marca uma primeira mudança de postura do artista em relação às referências textuais e às interpretações canônicas. As duas primeiras *poesias* – *Dânae* e *Vênus e Adônis* – haviam sido mais diretas e convencionais em seu tratamento.

Em *Perseu e Andrômeda* houve um afastamento maior das referências, contraposto a uma intensificação da liberdade criativa do artista⁹⁴. Packer disse que: **“Após executar as primeiras poesias de forma mais direta, a abordagem de Ticiano torna-se mais livre e experimental em *Perseu e Andrômeda*, um assunto tratado por ele apenas nesta ocasião⁹⁵”**.

⁹² “[...] he would have taken her for a marble statue, had not the light breeze stirred her hair, and warm tears streamed from her eyes. Without realising it, he fell in love.”. Ver PACKER, op. cit., p. 134 – tradução da autora.

⁹³ “Titian imbued Andromeda with a sense of threedimensionality; her fluttering, translucent veil and tearful gaze, however, assert the supremacy of painting over sculpture in its capacity to convey movement and emotion.”. Ver PACKER, op. cit., p. 139-140 – tradução da autora.

⁹⁴ PACKER, op. cit.

⁹⁵ “After executing the first two poesie in a relatively straightfoward manner, Titian’s approach became freer and more experimental with Perseus and Andromeda, a subject he treated only on this single occasion.”. Ver PACKER, op. cit., p. 140 – negritos meus – tradução da autora.

O Rapto de Europa

No *Rapto de Europa* [Fig. 8], Ticiano, novamente, sintetizou toda a história de Europa em uma única cena⁹⁶. Esta foi a última poesia criada e enviada para Felipe II, em 1562. Sobre uma carta para Felipe II do mesmo ano, Nathaniel Silver comentou que:

Ticiano **reivindica o poder da invenção poética com uma composição original**, resultado de sua adaptação de múltiplas fontes textuais e pictóricas. Talvez mais do que em todas as outras poesias, ele investe sua história com uma nova riqueza temporal e compositiva.⁹⁷.

Sobre as fontes textuais de Ticiano, Silver⁹⁸ mencionou a tradução de Ludovico Dolce: *Le Transformationi*, publicada em 1553, mas disse que muitos aspectos físicos podem ter sido extraídos de uma éfrase escrita por Aquiles Tácio, autor do século II, também traduzido por Dolce em 1546, e por Angelo Coccio, em 1550. Rosand⁹⁹ escreveu uma longa análise sobre os reflexos desta fonte textual sobre a imagem feita por Ticiano e algumas de suas conclusões serão mencionadas a seguir.

⁹⁶ SILVER, Nathaniel. "The Rape of Europa". In: WIVEL, Matthias. **Titian: Love, Desire, Death**. London: National Gallery Company Limited, 2020.

⁹⁷ "Titian lays claim over the poetical invention with an original composition, the result of his adaptation of multiple textual and pictorial sources. Perhaps even more here than in any of the other poesie, he invests this story with a new temporal and compositional richness.". Ver SILVER, op.cit., p. 168 – negritos meus – tradução da autora.

⁹⁸ SILVER, op.cit.

⁹⁹ ROSAND, 1972.



Fig. 8

Tiziano

Rapto de Europa, 1559-1562.

178 x 205 cm.

Isabella Stewart Gardner Museum. Boston. <https://en.wikipedia.org>.

Rosand¹⁰⁰ escreveu que a obra *Rapto de Europa* constituiu um exemplo magnífico da *maneira tardia de Tiziano de pintar*, na qual a sutileza e a audácia da pincelada sugestiva colocam-se em perfeita correlação com a grave sensualidade da narrativa.

Aqui a arte parece não mais competir com a arte, mas desafiar apenas a própria natureza, ao recriar seus modelos, não com idealismo, mas com uma superabundância de sua própria matéria orgânica [...].

¹⁰⁰ ROSAND, op. cit.

[...] uma humanidade de magnífica presença sensual, grande na proporção e na pose, e acima da preocupação com o artifício retórico ou com a graça representa o tema: sua aparência e a qualidade das ações tornam o drama real, com um efeito que não é nem teatral, nem da realidade comum, mas sim de um evento na existência de seres Olímpicos. Sua fisicalidade parece palpável, não apenas um fato visualmente demonstrado [...]¹⁰¹.

Antes de comentar a síntese de fontes textuais, Rosand questiona se seria adequado crer que Ticiano só tivesse lido o que fosse entregue a ele para embasar suas representações: “Parece provável que o artista que fixou nossa imagem de tantos mitos ovidianos não usufruía de nenhum prazer com este tipo de literatura? – entenda-se fora do âmbito profissional¹⁰²”. Respondendo negativamente, Rosand acrescenta que no caso do *Rapto de Europa*, era justo considerar fontes adicionais ao texto de Ovídio, e defendeu a existência de, ao menos, uma segunda fonte, citando, também, Aquiles Tácio, e seu romance *Leucippe and Clitophon*, que teria lidado com o infortúnio de Europa.

O texto havia sido publicado em latim, em Veneza, em 1544, numa tradução dedicada a Don Diego Hurtado y Mendoza, contato oficial de Ticiano com Charles V, e também membro do círculo literário próximo ao artista. Dolce traduziu o texto para o italiano, em 1546 e, por estas razões, Rosand dá como certo que Ticiano não apenas conhecia seu conteúdo, como também havia se inspirado parcialmente nele para a representação

¹⁰¹ “Here, art seems no longer to compete with art but rather to challenge nature alone, recreating her models but informing them not with ideality but with a superabundance of her own organic stuff. [...]’... a humanity of superb sensuous presence, grand in proportion and in posture, and above concern with artifice of rhetoric or grace, enacts the theme: their appearance and their quality of action make drama actual, with the effect neither of theatre nor of ordinary reality, but of an event in the existence of Olympian beings. Their physicality seems a palpable, not just a visually demonstrated fact [...]”. Ver ROSAND, op. cit., p. 540-541, reticências do texto original – tradução da autora.

¹⁰² “Does it seem likely that the artist who fixated our image of so many Ovidian myths received no personal – let us say uncommissioned – pleasure from such literature?”. Ver ROSAND, op. cit., p. 542 – tradução da autora.

da personagem¹⁰³. O texto de Tácio começa em Sídon, e o narrador se detém diante de uma *imagem de Europa, oferecendo uma detalhada écfrase da mesma*, cujo realismo convincente Rosand destacou ao citar um longo trecho que nos permite a identificação de vários traços na representação de Ticiano; e acrescentou que a riqueza de detalhes na écfrase teria despertado o interesse do artista. A descrição fornecida por Ovídio tinha muitos traços em comum com a de Tácio, porém, o autor de Alexandria estaria descrevendo (ao menos hipoteticamente) uma imagem, uma obra de arte antiga, e ao tomá-la como referência:

[...] Ticiano não estava apenas superando a natureza no seu *Rapto de Europa*, mas **estava tentando superar também o naturalismo da arte antiga, e é neste sentido que sua pintura revela o que pode ser considerado seu significado pessoal ou profissional.**¹⁰⁴.

Sobre as escolhas na representação, Silver pontuou que Ticiano:

[...] reimaginou radicalmente a Europa do autor [Ovídio], retratando-a em um estado precário, que reflete sua situação de perigo em uma configuração ainda mais instável do que a Vênus da segunda poesia [*Vênus e Adônis*] [...] dramatiza a pose na lateral do touro descrita por Tátius com energia explosiva, que não encontra precedentes em nenhuma descrição antiga em terracota [...] o pintor reformula o vestido vermelho [...] de Europa como seu sinal vermelho de angústia e adere sua veste branca [...] à pele com tanta força que evidencia o contorno de seu umbigo profundo.¹⁰⁵.

¹⁰³ ROSAND, 1972.

¹⁰⁴ “[...] Titian was not only outdoing nature in his Rape of Europa but also the naturalism of ancient art, and it is in this sense that his painting reveals what we may consider its personal or professional meaning.”. Ver ROSAND, op. cit., p. 544 – grifos meus – tradução da autora.

¹⁰⁵ “[...] radically reimagines the authors’ Europa, portraying her in a precarious state that reflects her dangerous situation and in a configuration even more unstable than Venus in the second poesia [...] dramatizes the ‘side-saddle’ pose described by Tátius with na explosive energy that finds precedent

Considerações finais:

Este artigo propôs uma reflexão sobre o sentido do termo *Poesias*, empregado por Ticiano para referir-se às pinturas mitológicas para Felipe II. O ponto de partida para o estudo foi a identificação do uso do termo, pela primeira vez, em uma carta de 1553, relacionada à *Vênus e Adônis*. A partir desta constatação, formulou-se um questionamento sobre o quanto os processos de encomenda e de produção deste segundo conjunto de obras poderiam ter apresentado características distintas em relação ao anterior, para Alfonso d'Este; e o quanto estas particularidades colaborariam para esclarecer o sentido mais pontual do termo pretendido pelo artista.

A fim de compreender quais teriam sido estas distinções, foi realizada uma comparação com o processo anterior, das pinturas para Alfonso d'Este. Um conjunto realizado a partir de orientações estritas, no qual Ticiano reconheceu o Duque como a principal fonte do programa iconográfico; e autor da *invenção*, colocando-se no papel de simples executor. Nestas obras, representou praticamente todos os elementos e as atitudes das personagens descritas nos textos de referência, embora já tenha deixado sua marca, ao infundir vida e sensação de realidade às cenas. Observa-se ainda, neste primeiro momento, uma impressão de *colagem*, de *sobreposição* das personagens descritas, o que denuncia a preocupação de representar, ponto a ponto, o que constava nas descrições; e a pouca liberdade criativa sobre os elementos e assuntos. A inovação apareceu na *forma de representar* o que era solicitado.

O termo *poesia* apareceu em uma carta a Felipe II, na qual o artista havia destacado a existência de um *princípio de coerência que ele havia definido para suas obras*, um fato importante, que parece indicar uma mudança significativa e indicativa de maior autonomia criativa. Pelo texto, percebe-

neither in ancient terracota depictions [...] the painter recasts Europa's purple robe ['porporosa veste'] as her red distress signal and gathers her white shift [bianchissima camicia] so tightly that its surfasse reveals the contours of her deep navel ['l'ombilico profondo'].". Ver SILVER, op. cit., p. 171 – acréscimos meus, com pequenas adaptações – tradução da autora.

se um artista mais confiante, que não estava *pedindo aprovação*, mas estava sim *informando* o comitente sobre as escolhas que havia feito.

Sobre este segundo ciclo, há praticamente um consenso entre os autores consultados, sobre a intenção do artista de aproximar a pintura da poesia, priorizando as emoções das personagens com o objetivo de comover o observador, ao infundir todo o ciclo com grande dramaticidade pictórica e intensidade psicológica. Ticiano teria escolhido os trechos de maior intensidade dramática dos mitos, complementando as fontes, quando necessário, com outros textos que lhe permitissem infundir ainda mais sentimento às pinturas, fazendo delas obras cuja aparência, e a qualidade expressiva das ações tornaram o drama real e condizente com os dos seres Olímpicos; e nas quais os mitos e seus dramas converteram-se em “*símbolos da condição humana*”, interpretações pungentes e *de referência*, alçadas ao status de *modelo* pelas gerações seguintes de artistas. Em uma carta à Felipe II, de 1562, relacionada ao *Rapto de Europa*, Ticiano reivindica abertamente o crédito sobre a *invenção poética*; aparentemente fechando um ciclo criativo mais amplo, que o teria conduzido *de executor de pinturas mitológicas, ao responsável pela invenção das mesmas e*, neste processo, a uma aproximação ainda sem igual entre *pintura e poesia*.