



# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB  
HA

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**UFPEL**



**UFRRJ** UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL  
DO RIO DE JANEIRO

  
**CEFET/RJ**

## **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972**

**Presidente de Honra** (in memoriam) – Walter Zanini

### **Diretoria (2020-2022)**

**Presidente** – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

**Vice-presidente** – Neiva Bohns (UFPEL)

**Secretária** – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

**Tesoureiro** – Arthur Valle (UFRRJ)

### **Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

### **41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**

#### **Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

#### **Imagem da capa**

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

#### **Diagramação**

Vasto Art

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

#### **Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios**

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

**CDD: 709.81**

# Ticiano: a peste, a Pietà, e o seu pequeno ex-voto, como uma súplica do homem privado

Tânia Kury Carvalho, Universidade Federal de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-6687-5235>

taniakury@yahoo.com

## Resumo

Esta comunicação é dedicada à Pietà e propõe uma ênfase sobre o ex-voto, no canto inferior direito da obra. A investigação é relevante porque em momentos anteriores de grandes perdas pessoais Ticiano havia mantido o sofrimento no âmbito privado, sem exposição – muito menos pictórica. Foi um artista extremamente atento à forma como era percebido pelos demais, e controlou este aspecto evitando a circulação de informações pessoais e pelos autorretratos, que privilegiaram a aparência idosa e os indícios de alto status social. Parece defensável pensar que tanto a expressão da súplica, como seu registro público e permanente, de maneira humilde, na obra que Ticiano criou para ser sua grande e última “declaração artística”, tem grande importância.

**Palavras-chave:** Ticiano. Pietà. Peste. Pietà. Século XVI.

## Abstract

This article is dedicated to the Pietà and presents an emphasis on the small ex-voto, in the lower right corner of the artwork. The study is relevant because in previous moments of great personal losses Titian had kept the suffering private, without exposure – much less pictorial. He was an artist extremely attentive to the way he was perceived by others, and controlled this aspect by avoiding the propagation of personal information, and by his self-portraits, which favored his elderly appearance and the signs of high social status. It seems defensible to think that both the expression of the prayer, and its public and permanent record, in a humble way, in the artwork that Titian created to be his great and final “artistic statement”, is of great importance.

**Keywords:** Titian. Pietà. Plague. Venice. 16th Century.

Esta comunicação é dedicada à *Pietà* (Figura 1), uma das obras finais de Ticiano, e propõe uma ênfase pouco usual sobre o diminuto ex-voto, no canto inferior direito da obra.



**Figura 1.** Ticiano. *Pietà*. Meados de 1570, Óleo sobre tela, 378 x 347 cm, Galeria da Academia, Veneza.  
Fonte da imagem: Web Gallery of Art

A escolha da *Pietà* se justifica por permitir a observação do artista a partir de duas perspectivas distintas: a do artista cuja carreira estava consumada e coroada por realizações, e que pretendia fazer da obra monumental sua última declaração, destacando sua maneira gestual de pintar; e um discreto ex-voto, no canto inferior, realizado com simplicidade surpreendente, onde figuram o próprio artista e seu filho Orazio, de joelhos, em súplica a uma segunda *Pietà*, quase imperceptível.

A investigação mais atenta de um possível significado para o pequeno ex-voto é relevante porque em momentos anteriores de grandes perdas pessoais, como a morte da filha recém-nascida, em 1525; da esposa Cecília, em 1530; e da filha Lavínia, em 1561; e de vários amigos como Ludovico Ariosto, Pietro Bembo, Pietro Aretino, o artista havia mantido o sofrimento no âmbito privado, sem exposição – muito menos pictórica.

A pesquisa será realizada a partir de uma abordagem biográfica, e levará em conta autores como Joseph Crowe e Giovanni Cavalcaselle; Flavio Caroli e Stefano Zuffi; Tom Nichols, Charles Ricketts e Georg Gronau, entre outros.

## Considerações iniciais

O estudo das obras realizadas por Ticiano nos últimos dez anos de sua vida é bastante problemático. Entre o início da carreira e a entrega da última *Poesia* para Felipe II, por volta de 1562, a abordagem dos autores, embora tenham enfoques que privilegiem ora o estilo, ora o contexto e ora as interpretações, são relativamente concordes.

Conforme o artista passa a lançar mão, cada vez com mais ousadia, de sua *maneira tardia* de pintar, acentuando as pinceladas e o espesso impasto, usando os dedos e afastando-se progressivamente do aspecto uniforme, *acabado* e extremamente naturalista que o havia destacado inicialmente; privilegiando temas que permitissem a ele interpretações mais dramáticas e psicologicamente intensas, as opiniões sobre as obras e as interpretações e justificativas – tanto para a escolha dos temas, quanto para a adoção desta *maneira tardia* de pintar – passam a divergir muito.

Numa obra como a *Pietà*, de execução complexa, repleta de particularidades e pouquíssimo usual para a época e o local, os pareceres vão desde uma expressão patente de senilidade e perda das acuidades visual e manual; à uma obra original e à frente de seu tempo. Muitos, porém, não vão além de destacar que era “uma obra inacabada” no momento de sua morte.

A classificação de autores proposta por Phillip Shom<sup>1</sup> no que se refere à questão do envelhecimento de Ticiano e sua expressão – ou não – em suas obras finais colocou em perspectiva estas diferentes posturas, e as respectivas formas como os autores avaliaram e interpretaram obras como a *Pietà*. Shom propõe, inicialmente, uma classificação entre românticos e pragmáticos.

Entre os românticos, o grupo maior, a tendência é vincular tanto a escolha dos temas, quanto sua interpretação pictórica, à ótica da tragédia pessoal: das perdas acumuladas, da senilidade, do sentimento de melancolia e de impotência sobre o fim da vida que se aproxima.

---

<sup>1</sup> SOHM, Phillip. The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500 – 1800. London: Yale University Press, 2007.

Entre os pragmáticos, um grupo já menor, a tendência é, ao contrário, remover as influências biográficas da produção pictórica, levando em conta, talvez, uma diminuição da acuidade visual e diminuição das forças físicas, mas sem que isto seja responsável por uma mudança significativa e permanente de atitude em relação as suas realizações anteriores. A solução que encontram para classificar as obras mais tardias é classificá-las como “inacabadas”. Neste grupo, o autor destaca Charles Hope<sup>2</sup>.

Propõe um terceiro grupo, bem mas raro, representado pela abordagem de Thomas Puttfarken<sup>3</sup> que rompe esse paradigma da arte como espelho da vida, e sugere, diferentemente, que deveríamos ver em Ticiano não um artista solitário, mas um artista intelectual, interessado nas teorias da tragédia, influenciado pelo renovado interesse sobre a *Poética* de Aristóteles a partir de 1540, e que procura meios expressivos cada vez mais de acordo com a atmosfera emocional requerida pelos temas.

É neste grupo que a maior parte dos autores escolhidos para este trabalho se encontra; aqueles que viram na maneira tardia, na escolha dos temas e nos efeitos visuais mais adequados para sua expressão, exercícios criativos que teriam motivado e conduzido Ticiano cada vez mais longe em sua busca por comover o observador, despertando fortes emoções.

A opção parece adequada também quando se considera o círculo próximo de eruditos e literatos que Ticiano reuniu por toda a vida, no qual estas discussões sobre as questões expressivas e de representação – tanto literária quanto pictórica – eram frequentes e acredita-se que fundamentais para sua identidade artística.

## O surto de Peste de 1575

Em 1510, um surto de peste já havia tirado a vida de Giorgione, artista com quem Ticiano trabalhou como aprendiz, no início de sua carreira<sup>4</sup>.

Sessenta e cinco anos depois, surgiria mais uma epidemia. O verão de 1575 havia sido excepcionalmente intenso, causando seca e falta d'água, resultando em um pequeno surto, um quadro que não foi totalmente superado durante o inverno. Com a volta do calor, no ano seguinte, os problemas sanitários se agravaram. Quando as medidas de isolamento e quarentena foram implementadas, já era tarde... No verão de 1576, o adoecimento da população atingiu o ápice<sup>5</sup>.

Flavio Caroli e Stefano Zuffi<sup>6</sup> complementaram a descrição do surto:

Todos que têm condições procuram abrigo atrás das grossas muralhas de conventos e mosteiros [...]. Todos os navios eram

---

<sup>2</sup> HOPE, Charles. Titian. London: Chaucer Press, 2003.

<sup>3</sup> PUTTFARKEN, Thomas. Titian & Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the rise of the Modern Artist. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

<sup>4</sup> RICKETTS, Charles. Titian. London: Methuen & co. Ltd, 1910.

<sup>5</sup> GRONAU, Georg. Titian. London: Duckworth and co, New York, Charles Scribner's Son, 1904.

<sup>6</sup> CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. Titien. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.

obrigados a seguir uma quarentena severa fora da cidade, e a içar a bandeira amarela, ao encontrar alguém inectado a bordo. Na cidade dos Doges, os pertences pessoais dos infectados e dos mortos eram incinerados; [...] as gôndolas são repintadas em preto, em sinal de luto [...]<sup>7</sup>.

Os agentes funerários percorriam becos, assim como os carregadores de corpos, usando máscaras e uma pesada capa de proteção que havia se tornado um item de grande procura no “mercado informal” da época. Foram criados lazaretos ou leprosários, postos de controle sanitário para viajantes marítimos, para onde eram encaminhados os mortos ou infectados, sem exceções no que diz respeito à posição social.<sup>8</sup>

Num cenário como este, é de se esperar que as atividades artísticas tivessem sido totalmente suspensas, e que o ateliê de Ticiano fosse praticamente desativado. Os mais jovens da família Vecellio voltaram para Pieve di Cadore, sua cidade natal; Pomponio, filho mais velho de Ticiano, havia usado suas prerrogativas para conseguir abrigo em um convento; os outros aprendizes haviam partido para longe.

Ticiano, quase nonagenário, não pode deixar a Villa e permanece no ateliê abandonado, com seu filho Orazio.

## **As últimas obras no Ateliê de Biri Grande**

A partir de 1574, aproximadamente, ainda que as encomendas continuassem chegando em grande quantidade, Ticiano demonstra uma tendência a não aceitá-las mais como antes. Usou frequentemente a desculpa de “pequenas indisposições”, em função da “idade avançada”, que ninguém sabia ao certo qual era. Estava perfeitamente saudável e, de acordo com Caroli e Zuffi<sup>9</sup>, havia apenas decidido dedicar-se, pela primeira vez, a pintar, antes de mais nada, para ele mesmo, retomando temas já trabalhados e reinterpretando-os de maneira mais intensa e dramática.

No final do mês de setembro de 1575, já no início do surto, o ateliê de Biri Grande abrigava poucas obras: além de um quadro votivo encomendado pelo Doge Antonio Grimani há mais de vinte anos e nunca entregue, podia-se observar, nos cavaletes, obras com várias características em comum: dois flagelos: o de Cristo (também chamado *Coroação de Espinhos*) e o de Marsias (Figura 2), e a *Pietà*. Um trio com grande unidade, tanto em termos estilísticos, quanto no que se refere à intensidade dramática<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit., p. 318-319.

<sup>8</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit.

<sup>9</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit.

<sup>10</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit.



**Figura 2.** Ticiano. *Suplício de Marsias*, c. 1570-1576, Óleo sobre tela, 220 × 204 cm, Palácio arquiiepiscopal, Kromeriz. Fonte da imagem: Met Museum

David Jaffé<sup>11</sup> inclui mais duas obras que não teriam deixado o ateliê de Ticiano durante sua vida: *A morte de Acteão*, e o *São Sebastião*, atualmente no Museu Hermitage, de São Petersburgo.

---

<sup>11</sup> JAFFÉ, David. Late Titian. In: \_\_\_\_\_. Titian. London: National Gallery Company, 2003.

## O problema da *Pietà*

Por volta de 1572, Ticiano decidiu que gostaria de ser sepultado na Igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, onde sua triunfante *Assunta*, concluída em 1518, que o havia lançado à fama há mais de cinquenta anos, dominava o altar principal, e a *Madona Pesaro*, concluída em 1526, estava exposta num corredor lateral<sup>12</sup>.

Teria entrado em contato com os Franciscanos na intenção de ser sepultado lá, na “Capela do Crucifixo”, e estava disposto a pagar pelo privilégio de ter seus restos mortais abrigados na igreja com a doação de uma terceira composição, desta vez sobre a *Pietà*<sup>13</sup>.

Os frades teriam aceitado a oferta, mas ao receber a pintura teriam se recusado a substituir a imagem do crucifixo no altar da capela. Irritado, Ticiano teria pedido a pintura de volta. Toda a parte central da *Pietà* teria sido concluída para esta primeira “entrega”<sup>14</sup>.

A pintura mostrava o Cristo morto no colo da Virgem que apoiava sua cabeça e segurava sua mão. José de Arimatéia (ou São Jerônimo, ou Nicodemos, dependendo da interpretação), ajoelhava-se do lado direito observando o rosto de Cristo e segurando seu braço esquerdo. Num rompante trágico, Maria Madalena aparece pela esquerda do quadro, chorando. Este grupo principal encontra-se em frente a um nicho com um mosaico dourado onde há um pelicano. Seu formato monumental fazia com que suas personagens tivessem o tamanho real, intensificando o drama e a identificação do observador com a cena.

Sobre a contenda com os Frari, Tom Nichols<sup>15</sup> explicou que Ticiano teria pensado a *Pietà* como um “heroico monumento público” para ele próprio como artista; uma obra derradeira que criaria um foco sobre seu túmulo. Embora a escolha do tema fosse adequada do ponto de vista do artista, o trabalho apresentado por Ticiano não tinha nada em comum com os monumentos convencionais para túmulos nos Frari, ou em qualquer outro lugar em Veneza.

Ao invés de adequar-se ao padrão para o tipo memorial, a *Pietà* proporia, como muitos dos gêneros pictóricos tratados por Ticiano – como os retratos e as mitologias –, uma iconografia distinta que, por sua vez, estabeleceria um novo tipo de correspondência visual com as duas outras obras de Ticiano já expostas na Igreja, o que estenderia sua presença artística por o todo ambiente, num conjunto de obras que teria garantido a Ticiano uma predominância pictórica impensável sobre a mais proeminente igreja de Veneza<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> HALE, Sheila. Titian. His life. New York: Harper Collins, 2012.

<sup>13</sup> CAVALCASELLE, G,B; CROWE, J.A. The life and times of Titian. With some account of his Family. Second edition.V.2. London: John Murray, Albemarle Street, 1881.

<sup>14</sup> NICHOLS, Tom. Titian and the end of Venetian Renaissance. London: Reakiton Books, 2013.

<sup>15</sup> NICHOLS, op. cit.

<sup>16</sup> NICHOLS, op. cit.

Além disso, em tese, Ticiano não era elegível para ser sepultado na Igreja Santa Maria Gloriosa dei Frari, uma vez que não era nobre de nascimento, não era natural de Veneza e realizava um ofício manual<sup>17</sup>.

Sheila Hale<sup>18</sup> comentou que após a volta da pintura ao ateliê, Ticiano teria pedido a Orazio que aumentasse a tela dos dois lados, e na altura, a fim de que ela se ajustasse ao tamanho da imagem do altar principal na igreja da paróquia de Pieve de Cadore, onde agora tentaria ser sepultado, depois da negativa dos Frari.

Nas novas laterais pintou dois pedestais de mármore, cujas bases foram decoradas com cabeças de leão. Sobre o pedestal do lado esquerdo, vê-se a figura de Moisés com a tábua com os dez mandamentos; sobre o do direito, a Sibila de Helesponto. Aos pés deste pedestal, há um brasão com as armas da família de Ticiano parcialmente escondido por uma tabuinha que exhibe os retratos de Ticiano e de Orazio, ambos de joelhos, em frente a uma segunda imagem de Nossa Senhora, que segura o Cristo morto. Um diminuto ex-voto inserido no grande quadro votivo, de quase dez metros quadrados, que era a *Pietà*.

Hoje sabe-se que Ticiano deixou esta segunda etapa praticamente concluída antes de sua morte, em 1576, e que os acréscimos de Palma o Jovem foram mínimos, restritos ao *putto*, no alto da pintura e a algumas veladuras nas emendas das telas<sup>19</sup>.

Caroli e Zuffi enfatizaram que na *Pietà*, cada personagem exprime um estado de alma particular face à situação que a obra representa: “As reações diferem, mas partilham da mesma profundidade psicológica, à tal ponto de fazer com que o quadro pareça de uma humanidade mais real e maior do que somos capazes de imaginar”<sup>20</sup>.

Tom Nichols<sup>21</sup> acrescentou a isto a atitude característica de Ticiano perante os temas religiosos, de desafiar as interpretações costumeiras dos mesmos, a partir de alegorias e simbolismos velados. Nichols explicou que a dramatização das emoções conflitantes daqueles que testemunham a morte do Cristo conferem esta força expressiva desoladora, e que o foco de Ticiano sobre estas emoções havia rompido a unidade formal usual esperada de uma cena da *Pietà*, isolando seus protagonistas uns dos outros.

Ele teria feito isso com o objetivo de enfraquecer possibilidades mais abstratas tanto da harmonia estética, quanto do significado teológico, estimulando o observador a permanecer mais no “aqui e agora” da cena<sup>22</sup>. Dada a intensidade usual das representações religiosas de Ticiano, não era possível esperar menos da *Pietà*, uma vez que ele sempre fez com que a experiência corpórea imediata de

---

<sup>17</sup> NICHOLS, op. cit.

<sup>18</sup> HALE, op. cit.

<sup>19</sup> SOHM, op. cit.

<sup>20</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit. p.320.

<sup>21</sup> NICHOLS, op. cit.

<sup>22</sup> NICHOLS, op. cit.

seus atores reagisse contra as prescrições e o fechamento das narrativas que encenavam<sup>23</sup>.

### A questão do ex-voto

Ex-votos são textemunhos de fé e consistem em uma doação material – seja em forma de escultura, de quadros, de fotografias, mechas de cabelo etc – oferecida em agradecimento a uma graça alcançada:

Promessa e milagre – voto e ex-voto – testemunham a reciprocidade de dons trocados entre o humano e o divino, no plano da organização religiosa. Através de ação corporal e/ou oferta material, o indivíduo agradece à entidade sobrenatural, que o acudiu em momento de vicissitude, o benefício recebido<sup>24</sup>.

Quando assumem a forma de quadros, normalmente apresentam pequenas dimensões e são pintados de maneira simples, mostrando o doador agradecendo a divindade pela graça concedida. É comum também, que conste um verbete sobre o ocorrido<sup>25</sup>.



**Figura 3.** Ticiano. *Pietà*. Detalhe com o Ex-voto. Meados de 1570, Óleo sobre tela, 378 x 347 cm, Galeria da Academia, Veneza. Fonte da imagem: Web of Art

<sup>23</sup> NICHOLS, op. cit.

<sup>24</sup> FROTA, Lélia Coelho. Ex-votos em Congonhas : o resgate de duas coleções / Lélia Coelho Frota, Márcia de Moura Castro. – Brasília, DF : Iphan, 2012, p. 23.

<sup>25</sup> FROTA, op. cit.

Hope<sup>26</sup> comentou que praticamente não há evidência sobre as convicções religiosas de Ticiano, embora por volta de 1550 algumas de suas obras sugerissem uma simpatia pelos intuitos da contra-reforma. Caroli e Zuffi, descrevendo o comportamento do artista perante a morte da esposa Cecília, em 1530, escreveram que “[...] o tema da morte de Cecília permanecerá para sempre enterrado no lugar mais profundo do coração mais reservado e introvertido que alguém conseguir imaginar”<sup>27</sup>. Os dois comentários acima parecem endossar a relevância da presença do ex-voto (Figura 3) que torna pública a súplica por uma intervenção divina em um momento de dificuldade.

Caroli e Zuffi<sup>28</sup>, colocaram como possibilidade que o ex-voto tenha sido não apenas o último acréscimo de Ticiano à *Pietà*, mas também sua última pintura, realizada em agosto de 1576. A inclusão parece ter tido um caráter mais simbólico do que factual, uma vez que o rito completo – do voto e da oferta da imagem após a realização do milagre – não ocorre porque Orazio falecerá nos lazaretos pouco depois de Ticiano, impedindo que a graça que motivou a imagem fosse, de fato, alcançada.

Os autores destacaram a linguagem pictórica incompatível com o restante da obra, de ingenuidade imprevisível e comovente, com a qual o mestre pintou a tabuleta... é uma “tabuinha” repleta de um “sofrimento comum”, humano, o que deixa ainda mais claro que, nesta seção da obra, o artista *coloca-se como um homem privado, um pai apelando à divindade por sua vida e pela de seu filho*<sup>29</sup>.

Caroli e Zuffi sugeriram que: “Talvez Ticiano tenha decidido dedicar os últimos golpes de seu pincel na vida, à Virgem que segurava seu filho morto, quando os carregadores de corpos entraram na casa de Biri Grande para levar seu filho Orazio, moribundo.”<sup>30</sup>.

Neste ponto é importante enfatizar duas questões: com exceção de Mark Hudson<sup>31</sup> – que sugere que o ex-voto tenha sido pintado por Orazio – nenhum dos autores pesquisados coloca em dúvida que o ex-voto teria sido pintado por Ticiano; e todos identificaram a figura ao lado do mestre como seu filho Orazio, para quem o artista pretendia deixar o ateliê.

O ex-voto consistiria, então, em um apelo desesperado à divindade capaz de realizar um milagre, um gesto urgente de devoção, no qual o artista teria “renunciando à pintura” e simplesmente registrado uma oração. Os autores seguiram contando que após a remoção de Orazio, por volta de 15 de agosto, Ticiano permaneceu completamente só no ateliê. Quarenta e seis anos depois da morte de Cecília, Orazio atravessa a laguna para um trajeto sem volta. Em seu ateliê Ticiano complementa sua obra derradeira abrindo mão, por um instante, de

---

<sup>26</sup> HOPE, op. cit.

<sup>27</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit., p. 124.

<sup>28</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit.

<sup>29</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit.

<sup>30</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit., p.321.

<sup>31</sup> HUDSON, Mark. Titian. The last days. New York: Walker, 2010.

setenta anos de evolução artística ao optar por uma representação tão elementar, mas extremamente sentida, para o ex-voto<sup>32</sup>.

Hudson parece concordar com esta tese ao mencionar que: “[...] mesmo que Ticiano permaneça na casa, e aparentemente vivo, Orazio havia adoecido e teria sido levado para o *Lazzaretto Vecchio*”<sup>33</sup> o autor também viu no pequeno ex-voto uma súplica pela salvação.

## Os autorretratos

Ticiano sempre se colocou como alguém com deliberada intenção de construir, fortalecer e sustentar um novo tipo de *imagem profissional* para o artista vinculada, sobretudo, a uma característica intelectual.

Foi um artista extremamente atento e consciente da forma como era percebido pelos demais, e controlou este aspecto a partir de duas atitudes: evitando ao máximo a circulação de informações pessoais, e pelos autorretratos, que privilegiaram a aparência idosa – como símbolo de autoridade – e a representação de alto status social: ou sem indícios ou com uma menção muito sutil à sua profissão de artista, ainda vista por muitos como um ofício manual<sup>34</sup>.

No autorretrato de 1560 (Figura 4), por exemplo, Ticiano elabora uma imagem sóbria, reflexiva, quase sem cor, o que destaca a representação da pele enrugada do rosto envelhecido. Retrata-se de perfil – pose reservada para os modelos mais prestigiosos – e, discretamente, segurando um pincel. Deixa claro, pela composição, que a habilidade manual deve vir em segundo plano na apreciação de sua imagem.



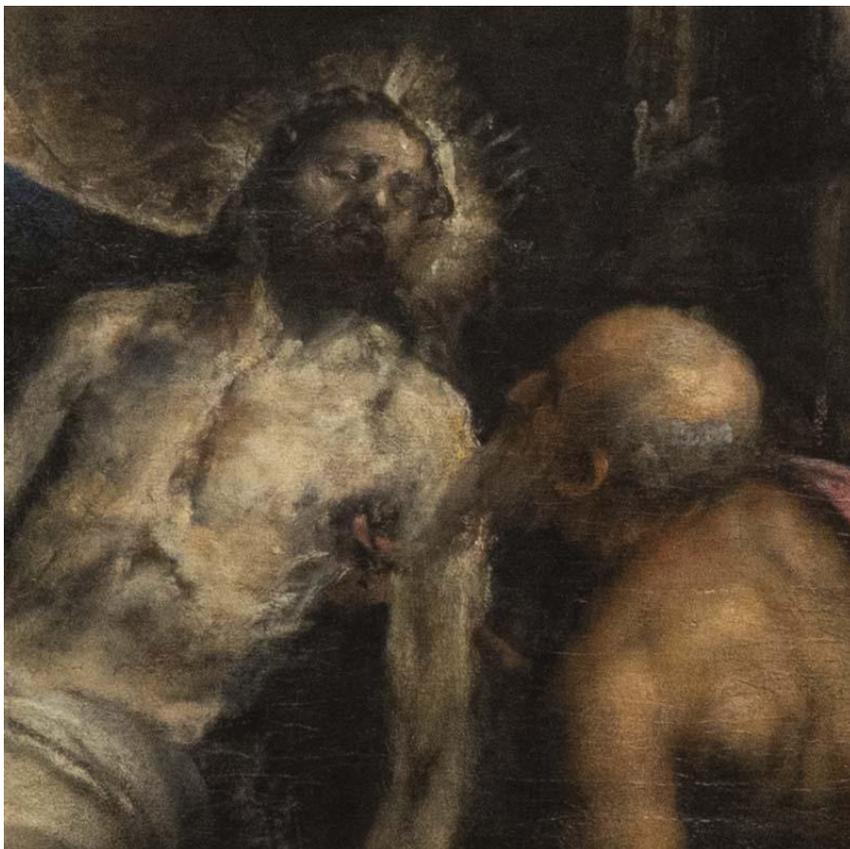
**Figura 4** - Ticiano. *Autorretrato*. 1560. Óleo sobre tela, 86 x 65 cm, Museu do Prado, Madri.

<sup>32</sup> CAROLI; ZUFFI, op. cit.

<sup>33</sup> HUDSON, op. cit., p. 283.

<sup>34</sup> CAMPBELL, Caroline. Self-Portrait. In: JAFFÉ, David (ed.). Titian. London: National Gallery Company, 2003.

Os únicos retratos nos quais Ticiano parece ter se permitido representar de forma mais vulnerável teriam sido os autorretratos disfarçados entre os quais o do Rei Midas, no *Suplício de Marsias* (Figura 5), e o do ancião ajoelhado do lado direito do Cristo, identificado como São Jerônimo, ou José de Arimatéia, ou Nicodemos, na *Pietà* (Figura 6), são alguns exemplos<sup>35</sup>.



**Figura 5.** Ticiano. *Pietà*. Detalhe. Autorretrato disfarçado de Ticiano como São Jerônimo Meados de 1570, Óleo sobre tela, 378 x 347 cm, Galeria da Academia, Veneza. Fonte da imagem: Web of Art

Sobre o último, Tom Nichols destacou que:

[...] nos autorretratos disfarçados, por outro lado, é a fraqueza e a idade do corpo de Ticiano que são enfatizados, bem como sua proximidade com o Cristo [...] a semi-nudez do corpo de Ticiano como São Jerônimo é um símbolo ambíguo de vulnerabilidade e veracidade [...]<sup>36</sup>.

Prossegue dizendo que:

---

<sup>35</sup> NICHOLS, op. cit.

<sup>36</sup> NICHOLS, op. cit., p. 203.

“[...] em seus anos finais Ticiano usou autorretratos disfarçados para sugerir alternativas à tirania da imagem pública de uma velhice confiante [...]”<sup>37</sup>.

Após a morte, em 1576, Ticiano será sepultado na Capela do Crucifixo, onde queria, mas sem a exposição da pintura, o que já demonstra grande reconhecimento por suas realizações. A instalação de uma obra como um auto-memorial estava além do possível, dada a postura fechada e extremamente conservadora da cultura veneziana, que se opunha ao desejo e à expressão de glória pessoal <sup>38</sup>.



**Figura 6** – Ticiano. *Suplício de Marsias*. Detalhe. Autorretrato disfarçado de Ticiano como São Jerônimo, c. 1570-1576, Óleo sobre tela, 220 × 204 cm, Palácio arquiiepiscopal, Kromeriz.

## Considerações finais

Embora Caroli e Zuffi<sup>39</sup> possam ter acentuado o drama desta passagem da vida de Ticiano referente à morte de Orazio, quando se contrapõe a fatura de seu retrato nesta pequena parte do quadro a dos seus autorretratos conhecidos, e

<sup>37</sup> NICHOLS, op. cit., p. 203.

<sup>38</sup> NICHOLS, op. cit.

<sup>39</sup> CAROLI; ZUFFI op. cit.

leva-se em consideração o esforço que o artista fez por toda a sua carreira para gerenciar, sob todas as formas, sua imagem profissional, sempre muito resistente a deixar transparecer seus estados emocionais mais íntimos, sobretudo face às grandes perdas sofridas anteriormente, o pequeno ex-voto parece, de fato, ter uma relevância muito maior do que seu tamanho físico leva a crer, contradizendo muitos autores que defenderam a insignificância da tabuleta, interpretando a área ocupada por ela em relação à área total do quadro como um sinal de irrelevância.

Levando-se em consideração, ainda, que as convicções religiosas de Ticiano não eram conhecidas – uma vez que não foram abertamente declaradas ou sustentadas publicamente pelo artista por meio de expressões anteriores de devoção particular –, parece defensável pensar que, não apenas a expressão desta súplica, mas seu registro público e permanente, de maneira humilde – com tratamento pictórico elementar, seguindo a aparência esperada de um ex-voto *real* –, na obra que Ticiano criou para ser sua realização final, sua grande “declaração artística”, tem, sim, grande importância.

## Referências

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

CAMPBELL, Caroline. *Self-Portrait*. In: JAFFÉ, David (ed.). *Titian*. London: National Gallery Company, 2003.

CAVALCASELLE, G,B; CROWE, J.A. *The life and times of Titian*. With some account of his Family. Second edition.V.2. London: John Murray, Albemarle Street,W, 1881.

FROTA, Lélia Coelho. *Ex-votos em Congonhas : o resgate de duas coleções / Lélia Coelho Frota, Márcia de Moura Castro*. – Brasília, DF : Iphan, 2012.

GRONAU, Georg. *Titian*. London: Duckworth and co, New York, Charles Scribner's Son, 1904.

HALE, Sheila. *Titian*. His life. New York: Harper Collins, 2012.

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

HUDSON, Mark. *Titian*. The last days. New York: Walker, 2010

JAFFÉ, David. *Late Titian*. In:\_\_\_\_\_. *Titian*. London: National Gallery Company, 2003.

NICHOLS, Tom. *Titian and the end of Venetian Renaissance*. London: Reaktion Books, 2013.

PUTTFARKEN, Thomas. *Titian & Tragic Painting*. Aristotle's Poetics and the rise of the Modern Artist. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

RICKETTS, Charles. *Titian*. London: Methuen & co. Ltd, 1910.

SOHM, Phillip. *The Artist Grows Old*. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500 – 1800. London: Yale University Press, 2007.

**Como citar:**

KURY CARVALHO, Tânia. Ticiano: a peste, a Pietà, e o seu pequeno ex-voto, como uma súplica do homem privado. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1195-1209, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.097>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>