**Breves proposições sobre o Tintoretto**

Este é um breve texto interpretativo sobre um pintor-fenómeno, um dos nomes maiores da escola veneziana quinhentista (a par de Giovanni Bellini, Giorgione, Ticiano e Veronese, os mais salientes de uma plêiade de *eccelenti pittori* que asseguraram a glória desta escola ao largo de quatro gerações). Escrevi-o em homenagem aos meus amigos Manuel Morais e Vítor Serrão. O primeiro desafiou-me a participar na pequena celebração científica em torno do quadro de Singeverga que ele próprio identificou e se tem esforçado por realçar, no nosso distraído e pobre meio cultural. O segundo terá papel central nesse encontro, ou não fora ele figura cimeira dos estudos históricos artísticos sobre a realidade portuguesa da Era Moderna e seu enquadramento internacional, em que a Itália é elemento fundamental.

Sobre Jacopo Robusti, chamado Tintoretto (1518-1594), escreveram, em termos contraditórios e divergentes, luminárias da História da Arte como Burckhardt, Ruskin, Berenson, Wölfflin, A. Venturi, P.Vecchi, Pallucchini, Valcanover e Pignati, culminando nos autores da grande exposição do Prado de 2007 e seu catálogo, sob a égide de Miguel Falomir.

Do alto da minha insignificância, face a tais mestres, atrevo-me a apresentar umas poucas proposições interpretativas, fruto da minha admiração e perplexidade face a tão grande pintor, ainda sob o impacto da referida exposição de há 8 anos, que transfigurou a galeria central do grande museu madrileno com as formas, cores e perspectivas ousadas desse “pintor de pintores”.

1. **O mais veneziano dos pintores**

Na rígida estratificação social veneziana, Jacopo Robusti encontrava-se acima da categoria de artesão e abaixo do patriciado. Ele era um *cittadino*, um cidadão, sem privilégios, mas apto para desempenhar magistraturas menores. Sabemos hoje que a sua família, os Comin, era proveniente de Bréscia. Por terem activamente participado na defesa de uma das portas de Pádua contra as tropas do Imperador Maximiliano, o pai e o tio do pintor foram chamados *Robusti,* ou seja, fortes. Como várias vezes sucede, a alcunha transformou-se em apelido.(1)

De todos os grandes mestres quinhentistas que fizeram a glória da pintura veneziana, foi ele o único que nasceu na cidade. Da qual, aliás, nunca saíu, com excepção de duas curtas idas a Mântua e a Pádua.

Foi, além disso, o que maior marca deixou nos edifícios cívicos e religiosos da urbe. Nenhum outro mestre pintou tantas nem tão grandes obras, correspondendo a todo o tipo de encomendas, seja do Estado, de particulares ou de entidades religiosas, com relevo para as confrarias, que regiam as grandes *Scuole*, instituições de cunho assistencial, corporativo e religioso, com grande importância social e, não raro, com grandes posses, que lhe permitiam levar a cabo dispendiosas e complexas campanhas de obras. Na *Scuola di San Rocco*, para a qual trabalhou, por encomenda e por voluntarismo durante mais de duas décadas, deixou Tintoretto o maior conjunto pictórico homogéneo da cidade. Em nenhum outro lugar se encontram tantas, nem tão grandes e importantes obras de um mesmo artista, recobrindo tão grandes espaços, com coerência e unidade, demonstrando o percurso evolutivo do seu autor de maneira ímpar.

Tintoretto pintou para todos os extractos da sociedade veneziana com dinheiro para lhe pagar. Na sua obra, centrada basicamente na temática religiosa e no retrato, com algumas incursões na pintura de história (entenda-se, narrativa), está patente o gosto do patriciado, dos cidadãos, das entidades religiosas e cívicas.

Veneza esgotou-lhe a inventiva riquíssima, que demonstrou ao longo de mais de meio século de operosa actividade. Só numa etapa bastante avançada do seu percurso artístico, lhe começaram a chegar encomendas de fora, após a morte dos seus rivais Ticiano (1576) e Veronese (1588). Contudo, as obras que produziu, quer para os Gonzaga de Mântua, quer para os Habsburgo, pouco numerosas, não se contam, salvo algumas brilhantes excepções, entre as suas obras primas. O conjunto áulico pintado para Mântua (cuja instalação motivou uma das duas únicas viagens do pintor) é basicamente obra de oficina com uma ou outra intervenção pontual estratégica do mestre (2).

Em Veneza, ao contrário, as suas obras, por vezes de proporções descomunais, estão presentes nos principais espaços cívicos e religiosos, desde o Palácio Ducal a numerosas igrejas, como *San* *Giorgio Maggiore*, com natural destaque para a *Scuola di San Rocco*, que constitui, sem exagero, a Capela Sistina da arte veneziana. Aliás, a sua longevidade e operosidade fazem com que seja um dos naturais beneficiários do avolumar de encomendas de estado, para substituir as numerosas pinturas destruídas – entre as quais várias obras suas - no grande incêndio do Palácio, ocorrido em 1577.

Dizia-se comummente que o perfeito pintor deveria conjugar o desenho de Miguel Ângelo e o colorido de Ticiano. Tintoretto tentou superar ambos numa síntese original em que o arrojo das composições e o brilho profundo das cores elevam a escola veneziana a um nível em nada inferior àquele com que Ticiano a consagrara.

Aliás, o confronto com Ticiano é uma constante na apreciação crítica de Tintoretto. Os dois tiveram um historial de desencontros, desde o presumível e breve aprendizado do segundo na oficina do primeiro. Por mais de uma vez, o grande mestre de Cadore, uma geração mais velho, agiu no sentido de desfavorecer a carreira do mais jovem, como no caso da selecção prévia dos artistas admitidos à empreitada da Libreria Marciana (1556), em que será consagrado Veronese. Este, sim, será o verdadeiro rival de Tintoretto no apreço dos seus conterrâneos. Não será assim por acaso que a verdadeira internacionalização deste em termos de encomendas ocorra só brevemente no final da vida, após a morte de Ticiano em 1576 e a de Veronese em 1588, como referimos. Agora, no dealbar da velhice, Tintoretto via-se livre de concorrência face aos grandes mecenas europeus, consumidores de pintura veneziana, nomeadamente os Habsburgo. Graças ao entusiasmo do embaixador imperial Khevenhüller, que representava o ramo imperial de Viena em Madrid, o velho pintor recebeu o patrocínio de coleccionadores do gabarito de Filipe II e Rudolfo II (para quem pintará uma das suas mais raras e belas cenas mitológicas, a *Origem da Via Láctea*). (3)

Mas era já tarde. As forças começavam a faltar-lhe e a intervenção da oficina é sempre crescente – com destaque para os filhos Marietta (até à sua própria morte em 1590) e Domenico, que será o grande herdeiro do pai, tornando-se um retratista de mérito.

Todavia, aos olhos de amadores esclarecidos, o velho Jacopo permanecia a verdadeira corporização da escola veneziana. O seu arrojo compositivo e formal, o brilho das suas cores e texturas, a profundidade desafiadora dos seus retratos, a própria presteza da sua execução e seu sedutor *non finito* encerram com brilhantismo o período áureo da pintura da Sereníssima, que sofrerá depois largo ocaso ao longo do século XVII, para ressurgir no seguinte, para um fulgor final, com os Tiepolo e os *vedutisti*.

1. **Um dos grandes mestres da Reforma Católica antes do Barroco**

Encontrar formas plásticas de exprimir uma nova sensibilidade. Corresponder a uma nova mentalidade de combate, na esteira do Concílio de Trento. Antecipar uma nova *forma mentis,* globalizante, a que se chamará Barroco… Nesse momento charneira, entre o Maneirismo declinante e declinado em diversas variantes, por transalpinos, ibéricos e flamengos, Tintoretto (e depois o Greco) encerra brilhantemente um mundo e abre a porta a outro.

Pela peculiar intensidade cromática e distensão das formas, Tintoretto e Greco surgem aparentados, duas faces de uma visão semelhante. Ambos superam uma situação artística à beira do esgotamento de um modo absolutamente pessoal, idiossincrático mesmo. Ambos respondem ao desafio da nova cristandade tridentina com arrojo e sinceridade. Ambos são portadores de uma visão, ambos propõem uma nova leitura do religioso, em que o dinamismo das formas transcende a realidade quotidiana. Novas formas dando visibilidade a símbolos seculares.

Tintoretto , tudo o leva a crer, foi homem de religiosidade profunda, sem deixar de ser um astuto negociador e promotor da sua própria obra, por todos os meios. Não terá sido fácil prover a oito filhos, no ambiente competitivo da Veneza tardo-quinhentista, em que pululam as encomendas e os artistas capazes de satisfazê-las. Mas nem tudo é carreira, nem tudo é negócio. Pode ocorrer que o artista decida, por sua iniciativa, criar obras em que possa exprimir, sem o entrave da encomenda, a sua própria religiosidade, a sua própria particular visão – obras de afirmação pessoal, em que se conjugam de modo único crença, sensibilidade e formas específicas que as exprimam.

Nesta categoria, tão pessoal, contam-se as duas gigantescas telas que o pintor concebeu e executou para a sua paróquia, a *Madonna dell’Orto*, entre 1562 e 1564. Ocupando as duas paredes laterais da capela-mor da igreja, alçando-se a uma altura superior a 14 metros, representam o *Juízo Final* e a *Fabricação do Bezerro de Oiro*. No tratamento do primeiro destes temas, o artista produz a sua resposta pessoal às supostas deficiências de Miguel Ângelo na Capela Sistina, em termos do novo decoro tridentino. O Concílio estava justamente a terminar e a iniciativa do mestre veneziano corresponde a uma leitura profundamente pessoal e marcada por uma fé, de modo algum menos viva que a do Buonarroti, porém expressa em termos de maior decoro e nos termos que viriam a ser definidos pela literatura apologética surgida à sombra de Trento. A tela descomunal e injustamente olvidada precede, aliás, as críticas publicadas ao grandioso fresco da Sistina. Em frente, Tintoretto escolhe pintar um tema menos usual (a fabricação e não a mais comum adoração do bezerro de oiro), por lhe permitir este uma maior introdução de movimento. É espantoso pensar que estas duas obras – as maiores que Veneza produziu ao longo de todo o século – nasceram da iniciativa do seu autor, que por elas cobrou somente os materiais, oferecendo à sua igreja paroquial um testemunho impressionante da sua fé e dos seus valores artísticos ao serviço daquela. (4)

Este episódio permite aferir o enorme prestígio do pintor, a quem se permite a liberdade de escolha temática – envolvendo um episódio menos habitual – não isenta de riscos. De facto, o tema do Bezerro de Oiro pode ser vulgarmente considerado como um veículo de crítica à idolatria das riquezas, bastante pertinente numa cidade construída e mantida pelo grande comércio, ele próprio garante de ascensão social. Se considerarmos o desejo (cumprido) do pintor em ser sepultado na *Madonna dell’Orto*, podemos avaliar a especial importância por ele dada a esta empreitada voluntariamente assumida, como uma dádiva à igreja a que mais estava ligada a sua família. E talvez mesmo uma humilde autocrítica, da parte de quem se sabia recorrer a meios menos ortodoxos, embora lícitos, para garantir encomendas que lhe permitissem sustentar a sua família e manter o seu lugar de destaque à frente de uma das mais operosas oficinas da cidade, responsável por uma inusitada quilometragem de telas recobrindo os seus espaços mais significativos.

Ao iniciar-se a última década de Quinhentos, não há em toda a Europa outro mestre que possa igualar Tintoretto. A sua obra é então a melhor corporização artística de uma fé católica vibrante e renovada, a qual será o elemento estruturante de um novo tipo de sociedade, monárquica, absolutista, centralizada e dirigista. Essa sociedade de novo tipo encontrará novas formas de expressão, com um denominador comum, a que chamamos Barroco. Não é esse ainda o mundo de Tintoretto. Não há lugar para centralismos ou absolutismos perigosos na Veneza oligárquica e ciosa das liberdades, que enfrenta o Papado renascido e as grandes potências que a rodeiam, a França e o Império. Por essas e outras, não florescerá aqui o Barroco e Veneza quedar-se-á à margem do grande movimento artístico de Seiscentos, excepção feita à música.

Em 1594 morre, aos 75 anos, o velho Jacopo Robusti.

Por essa altura, acaba de chegar a Roma, um jovem, chamado Michelangelo Merisi, vindo de uma vilória lombarda, chamada Caravaggio…

1. **O mais inovador dos tradicionalistas**

Não há dúvida sobre o papel maior do Tintoretto no âmbito da escola veneziana. Ele foi o maior pintor da sua geração, ombreando à sua maneira com os maiores da geração anterior. Nunca gozou da fama europeia de Ticiano, que sempre o eclipsou enquanto viveu. Mas percebeu a tempo que valia tanto ser o primeiro Tintoretto quanto um segundo Ticiano. Escapou-lhe a carreira áulica deste último, o inigualável prestígio face aos potentados do seu tempo. Desforrou-se deixando uma marca única no seu território natal, marcando Veneza com os testemunhos grandiosos da sua leitura dos mistérios da fé, traduzidos em ciclos e telas de uma grandiosidade sem par. Sem a sua obra, faltaria à escola veneziana a dimensão mais profunda da pintura sacra e sua dimensão comunitária – uma pintura ao encontro da sensibilidade da gente comum, sem grandes subtilezas iconográficas, mas com uma força e pujança compositivas e um esplendor cromático que nem Veronese logrou igualar. O arrojo dos seus esquemas visuais inusitados, o descentramento dos protagonistas na composição, (veja-se por exemplo a figuração lateral ou em segundo plano de Cristo em obras como o *Lava Pés* do Prado ou a *Última* *Ceia* da Scuola di San Rocco) constituem uma releitura poderosa e original da tradição maneirista, não na torção das formas, mas no exagero das perspectivas e no turbilhão do movimento. Neste domínio, Tintoretto é um claro precursor do Barroco e é por sua via que a lição veneziana, esgotada dentro de casa, se perpetuará nos grandes mestres seiscentistas.

Fé e argúcia parecem-me ser elementos fulcrais na sua aventura pictórica.

Ele não pode ter deixado de seguir de perto o episódio do desencontro entre Veronese e a Inquisição, a propósito da grande tela para o refeitório da igreja de SS Giovanni e Paolo uma *Última Ceia* transformada em *Banquete em casa de Levi*, para escapar à censura teológica de ousar incluir numa das cenas centrais do Evangelho “bobos, bêbedos, alemães, anões e quejandas vulgaridades” (5). O pintor levou um susto e nada de realmente grave aconteceu, até porque no território da República, a Inquisição tinha poderes jurisdicionais limitados. Limitou-se a alterar o tema sem mexer na tela, hoje exposta nas Gallerie dell’ Accademia. Claro que Tintoretto não era dado a pintar semelhantes vulgaridades – era de outro tipo a sua ousadia, mais formal e compositiva e não tanto de conteúdo. A renovação formal, expressa na ousadia dos planos, na multiplicação de pontos de fuga, no inusitado posicionamento das figuras sagradas não belisca o dogma nem se presta à acusação de falta de decoro. Talvez mais do que outros pintores do seu tempo, ele percebeu que cabe à pintura não tanto representar, quanto dar a ver o sagrado. Sem fórmulas pré-determinadas. Daí o ter pintado tantas *Adorações* ou *Últimas Ceias* tão diferentes entre si, verticais ou horizontais, iluminadas a partir da esquerda ou da direita, etc. A capacidade de repetir, recriando, sem nunca esgotar o tema é uma das glórias maiores deste tradicionalista profundamente inovador. O movimento, o inesperado podem realçar a mensagem, sem qualquer detrimento para a dignidade das figuras representadas. Trata-se de um diferente dar a ver, que suscita os sentidos e renova a piedade do observador. Daí o S. Marcos que mergulha dos céus, n *O Milagre do Escravo*, (6) a obra prima que em 1548 projectará a carreira do seu autor; daí o Arcanjo Gabriel voador, trespassando a parede da casa em que fará a *Anunciação* (Scuola di San Rocco), ou, no mesmo local, a *Tentação de Cristo*, em que o Salvador parece empoleirado numa árvore, face a um demónio com o aspecto de um sedutor herói greco-romano.

Tintoretto nunca se repete, por mais tradicional que seja o tema sacro que lhe cabe interpretar.

Os efeitos lumínicos inesperados, os escorços arrojados, as diagonais avassaladoras que nos conduzem e expandem a visão, fazem de cada *Ceia* e de cada *Milagre* uma festa, uma festa móvel. As narrativas não contêm elementos duvidosos ou não canónicos. Mas submetem as figuras, sacras e profanas, a um movimento que as transfigura e lhes renova a mensagem aos olhos do espectador maravilhado.

Nos anos finais, contudo, o sucesso deste receituário sacro, determinou a repetição, pela oficina, de modelos, em réplicas e variantes, em que pouco participou a mão do mestre. Pouco importava, aliás. A ele cabia a concepção e era sob a sua égide e vigilância, que se processava a execução, fosse grande ou escassa a sua participação pessoal na factura. Da oficina de Tintoretto, saíam *tintorettos*. Obviamente. Era outro o conceito de autografia, diferente do actual, gerado na nova concepção heróica do artista, que o individualismo romântico introduziu. Nos seus anos de velhice, o pintor não teve pejo em fazer executar pela oficina, com escassa intervenção pessoal sua ao nível da execução, as telas encomendadas por Guilherme Gonzaga, duque de Mântua, para cuja instalação se dignou deslocar-se – e esta era uma encomenda almejada e muito valorizada, por ser a primeira que lhe chegava da parte de um príncipe!

Seu filho Domenico Robusti formou-se na oficina paterna, essa fábrica de *tintorettos*. Fez-se mestre à sombra do pai, da qual nunca conseguiu totalmente libertar-se, pese embora tenha sido um retratista de mérito. Na pintura sacra, as suas soluções compositivas são, por via de regra, mais tradicionais e menos ousadas que as do pai, que, contudo, as terá avalizado, no período ainda longo em que o filho trabalhou sob a sua égide.

Depois de 1594, os filhos (Domenico e seu irmão mais novo Marco) prosseguiram a obra do pai, mantendo viva a oficina e recolhendo ainda significativas encomendas institucionais. De alguma forma, mantiveram viva e actualizada a forte presença paterna, com a sua imagem de marca.

1. **Coda**

O Museum of Fine Arts de Boston possui uma Adoração dos Magos, desde sempre atribuída à órbita de Tintoretto, hoje claramente atribuída a Domenico e datada pelo museu na primeira década de Seiscentos. O quadro provém da prestigiosa colecção Pallavicini de Génova.

A composição desenvolve-se na horizontal, de forma quase linear, da esquerda para a direita do observador, culminando no grupo da Sagrada Família. Sendo diferente, apresenta, porém, notórias semelhanças com o exemplar de Singeverga. E está muito distante em termos compositivos e formais das duas únicas versões do tema que Jacopo pintou, bastante semelhantes entre si (Sala Inferior da Scuola di San Rocco e Igreja de San Trovaso, Veneza). Há dúvidas sobre a paternidade desta última versão, defendendo Federico Zeri a autoria do pai e autores mais modernos a do filho. A mesma disputa envolve uma outra versão, pertencente a uma igreja de Macerata.

José Alberto Gomes Machado

Universidade de Évora

**NOTAS**

1. Cf. O texto introdutório de Miguel Falomir ao catálogo da exposição por si comissariada, **Tintoretto**, Museo del Prado, 2007, p. 22.
2. Hoje na Alte Pinakothek de Munique.
3. National Gallery, Londres.
4. Frederick Ilchman, “Tintoretto como pintor religioso” in **Tintoretto** 2007, p. 91.
5. Cf. Peter Humfrey, **Painting in Renaissance Venice**, Yale University Press, 1995, p. 247.
6. Accademia, Veneza. Antepassado directo dos anjos em voo picado de Caravaggio.

**Referências bibliográficas básicas**

Dentro da imensa bibliografia sobre Tintoretto, nada se encontra mais actualizado que o catálogo da grande exposição do Prado, em 2007. Como síntese, mantém-se a validade da obra de D. Humfrey supracitada. Para a enumeração e análise das obras, veja-se o site da Fondazione Federico Zeri e o ainda imprescindível volume dos *Classici dell’ Arte* dedicado ao pintor: Pierluigi De Vecchi, **Tintoretto**, Rizzoli, Milão, 1970.