



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

AMANDA RAÍSSA CORRÊA DA CUNHA MORONI

**A ORIGEM DA VIA LÁCTEA DE TINTORETTO:
A IMAGEM E SEU ESPAÇO EXPOSITIVO**

Londrina
2026

AMANDA RAÍSSA CORRÊA DA CUNHA MORONI

**A ORIGEM DA VIA LÁCTEA DE TINTORETTO:
A IMAGEM E SEU ESPAÇO EXPOSITIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em História Social.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Angelita Marques Visalli.

Londrina
2026

AMANDA RAÍSSA CORRÊA DA CUNHA MORONI

**A ORIGEM DA VIA LÁCTEA DE TINTORETTO:
A IMAGEM E SEU ESPAÇO EXPOSITIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em História Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof.^a Dr.^a Angelita Marques Visalli
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dr.^a Edméia Aparecida Ribeiro
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça
Universidade Federal Fluminense – UFF

Londrina, 29 de janeiro de 2026.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para minha forma de ver o mundo, suas construções, belezas e mistérios. Grata aos meus pais, que me deram os meus primeiros livros na infância, repletos de figuras. Depois de tantos anos de contato com páginas preenchidas unicamente por palavras, percebi que estes sempre foram meus preferidos: livros cheios de ilustrações, fotografias e representações são luxos que adultos que estudam imagem podem desfrutar sem culpa.

Obrigada ao meu marido, que me ajudou a encontrar muitos destes exemplares e que, mesmo não entendendo muito do assunto sobre o qual eu falava com tanta paixão, ouvia sobre minhas descobertas com entusiasmo bastante genuíno. Sua ajuda com gestão de tempo e planejamento foram nada menos que *fundamentais* para a trajetória deste trabalho. Dentro de um ano em que tantas coisas estavam em curso, incluindo nosso casamento, sua ajuda foi essencial para trazer ordem e respiro ao tempo que – Deus sabe – sempre teima em tentar me atropelar.

Agradeço aos meus professores, especialmente à minha orientadora, Angelita, que em sua genialidade sempre tinha uma palavra de desordem que elevava meu trabalho a um nível que minha zona de conforto jamais poderia atingir.

Sou grata a todos os grandes autores que tive a oportunidade de ler neste tempo, que transformaram o simples ato de olhar na mais linda atividade, concedendo um brilho único e inapagável à minha percepção, profundamente transformada. Neste trabalho deixo tudo de mais bonito que aprendi, com a esperança de poder contribuir com este conhecimento, a mim tão caro.

RESUMO

MORONI, Amanda Raíssa Corrêa da Cunha. **A origem da Via Láctea de Tintoretto: a imagem e seu espaço expositivo.** 2026. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

O objetivo deste trabalho é analisar o quadro *A Origem da Via Láctea* (1575), de Jacopo Tintoretto, conforme apresentado na Galeria Nacional em Londres, onde está exibido. Desassociado de sua destinação original e sem referências ao espaço para o qual teria sido pensado, sua exibição minimalista não anuncia um fato determinante: o quadro conforme está exposto representa apenas cerca de 2/3 da tela original, de modo que toda a base da composição foi recortada e perdida. Tomando por base o trabalho deste artista veneziano do século XVI, que como outros de sua época, pensava suas encomendas a partir do espaço no qual seria exibida e do tema ao qual estaria vinculada, olhamos para esta imagem e buscamos compreender em que aspectos a primeira destinação, para o caso de imagens como esta, influencia seu significado, sua razão de existência e até seu valor agregado, além do olhar sobre a imagem, que se transforma conforme é inserida em diferentes espaços. Emprestando conceitos e reflexões de outras áreas do conhecimento, como a história da arte e a museologia, para nos debruçarmos sobre aquilo que compete à história social, será analisada a dinâmica entre imagem e espaço e como este é fator fundamental da experiência do observador. Compõe-se uma análise do espaço do museu por meio da Galeria Nacional, em seu desafio de realocar objetos do passado num tempo alheio à sua lógica original e conduzir os modos de percepção de um novo público diante de imagens que se transformam. Espera-se colaborar com a reflexão a respeito das várias camadas que uma mesma imagem pode possuir a partir de sua inserção em diferentes contextos e espaços, ainda que nada em seu visual fosse modificado e estabelecer, tanto a imagem como o espaço físico que a expõe como elementos ativos e profundamente históricos na medida em que são capazes de se transformar mediante a percepção do observador.

Palavras-chave: Imagem; Tintoretto; Origem da Via Láctea; Museologia; Espaço.

ABSTRACT

MORONI, Amanda Raíssa Corrêa da Cunha. **The origin of Tintoretto's Milky Way: the image and its exhibition space.** 2026. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

The aim of this study is to analyze the painting *The Origin of the Milky Way* (1575) by Jacopo Tintoretto as presented at the National Gallery in London, where it is currently exhibited. Detached from its original purpose and lacking references to the space for which it was conceived, its minimalist display fails to announce a determining fact: as exhibited, the painting represents only about two thirds of the original canvas, as the entire lower portion of the composition was cut and lost. Taking as a point of departure the work of this sixteenth-century Venetian artist—who, like others of his time, conceived his commissions in relation to the space in which they would be displayed and the theme to which they were connected—this study examines the image in order to understand how its original destination influences its meaning, its reason for existence, and even its added value, as well as how the viewer's gaze changes as the image is placed in different spaces. Drawing on concepts and reflections from other fields of knowledge, such as art history and museology, in order to address issues relevant to social history, this research analyzes the dynamics between image and space and how space constitutes a fundamental factor in the observer's experience. An analysis of the museum space is developed through the case of the National Gallery, considering its challenge of relocating objects from the past into a time foreign to their original logic and of guiding new modes of perception for contemporary audiences confronted with transforming images. This study aims to contribute to reflections on the multiple layers that a single image may acquire when inserted into different contexts and spaces, even when nothing in its visual appearance has been altered, and to establish both the image and the physical space that exhibits it as active and profoundly historical elements, capable of transformation through the observer's perception.

Key-words: Image; Tintoretto; Origin of the Milky Way; Museology; Space.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	<i>A Origem da Via Láctea</i> , de Tintoretto, óleo sobre tela, 148 × 165 cm (ca. 1575). National Gallery, Londres	30
Figura 2 –	Interior da National Gallery, Londres - sala com <i>A Origem da Via Láctea</i> visualizada pelo tour virtual do Google Arts & Culture	30
Figura 3 –	Interior da National Gallery, Londres - sala com <i>A Origem da Via Láctea</i> visualizada pelo tour virtual do Google Arts & Culture. Imagem ampliada, com foco no quadro	31
Figura 4 –	Domenico Tintoretto: <i>Le Origini della Via Lattea</i>	40
Figura 5 –	Rascunho atribuído a Jacob Hoefnagel: <i>A Formação da Via Láctea</i> (estudo após Tintoretto)	41
Figura 6 –	Rascunhos lado a lado, para melhor visualização.....	43
Figura 7 –	<i>The Origin of the Milky Way</i> , óleo sobre tela, 74,5 × 53 cm (final do séc. XVII). Coleção particular	45
Figura 8 –	Recorte d’ <i>A Origem da Via Láctea</i> , com foco nos jatos de leite que disparam para cima e para baixo.....	46
Figura 9 –	Impressão de Robert de Launay, parte da coleção do British Museum.....	55
Figura 10 –	Raio-X da imagem	57
Figura 11 –	Medalha de Tommaso Rangone, bronze fundido, Ø 39 mm (1562). Itália	60
Figura 12 –	Fachada da igreja San Zulian (ou San Giuliano), em Veneza, Itália	62
Figura 13 –	Escultura de bronze de Tommaso Rangone ampliada	62
Figura 14 –	Reconstrução das pinturas de Tintoretto no presbitério da Igreja dos Crociferi, em Veneza	93
Figura 15 –	Entrada da sala, com inscrição “The Sainsbury Wing” e número 9	101
Figura 16 –	Outra versão da Figura 15, onde é possível visualizar uma parte d’ <i>A Origem da Via Láctea</i> à esquerda.....	101
Figura 17 –	Cantos da sala 9 na National Gallery com quadros de Veronese	118
Figura 18 –	Cantos opostos à Figura 17	119
Figura 19 –	Exposição de quadros de tamanhos diversos nas outras paredes da mesma sala	120
Figura 20 –	Mapeamento do <i>tour</i> do Google – versão 1	120

Figura 21 – Mapeamento do <i>tour</i> do Google – versão 2.....	121
Figura 22 – Aquarela representando a sala principal da antiga National Gallery, em Pall Mall.....	127
Figura 23 – Mapa das alas da National Gallery em arquivo disponível para agendamento de eventos	128
Figura 24 – Entrada da Sainsbury Wing antes da reforma.....	134
Figura 25 – Entradas por outras alas	135
Figura 26 – Entrada da Sainsbury Wing após término da fase inicial da reforma iniciada em 2023 e finalizada em 2025.....	135
Figura 27 – <i>As Três Maças</i> , Tintoretto, óleo sobre tela (1564).....	140
Figura 28 – <i>The Virgin Mary Reading</i> , óleo sobre tela (1582-1587).....	142

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação de itens em exposição na sala 9	102
---	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	International Council of Museums
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MODOS DE OLHAR A IMAGEM	15
2.1	O quadro e a imagem do quadro	15
2.2	A imagem em questão – o nome e o mito	27
2.3	Reflexões sobre um recorte	39
2.4	Aquilo que amplia o olhar diante da imagem – uma ressignificação a partir da história	52
2.5	<i>Prestezza</i>: uma questão estética e social	65
3	ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO	77
3.1	Como os museus nos apresentam às imagens	77
3.2	Análise geral da sala 9	99
3.3	<i>Tour</i> virtual do <i>google</i>: critérios para posicionar imagens	118
3.4	Galeria Nacional: um espaço feito para as telas	126
3.5	<i>In Situ</i>: Tintoretto na Scuola Grande di San Rocco	139
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
	REFERÊNCIAS	156
	REFERÊNCIAS DAS FIGURAS	162

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo imergir na relação entre imagem e observador, com foco nos modos de condução do olhar diante da imagem e na intervenção do espaço na compreensão do objeto, a partir do quadro a *Origem da Via Láctea*, exposto na National Gallery, em Londres. Esta tela, pintada por Jacopo Tintoretto em Veneza, aproximadamente em 1575, ilustra os inúmeros deslocamentos a que está sujeito o elemento que sobrevive ao tempo e nos *alcança*, cruzando um longo período desde sua origem até o momento presente, em que é identificado como número NG1313 do acervo da National Gallery. Este quadro, como muitos outros, é carregado de deslocamentos que serão discutidos por meio dela.

Jacopo di Giovanni Battista Robusti, não diferente de outros artistas de seu tempo, considerava a *primeira destinação* no momento de composição de seus quadros. Não apenas no caráter simbólico de uma imagem religiosa ou decorativa, mas de forma estrutural – que espaço tinha na parede, a altura da qual o observador olharia, ângulos e distâncias eram fatores que marcavam o processo de criação. Além disso, o pintor viveu íntima relação com sua cidade, onde nasceu e trabalhou toda sua vida. Até hoje, Veneza está marcada por seu trabalho em diversos pontos – igrejas, confraternidades, prédios governamentais e palácios privados, em todas as vizinhanças. Em 1568, quando Tintoretto ainda estava na metade de sua carreira e não havia começado muitos de seus maiores e mais proeminentes conjuntos pictóricos, Giorgio Vasari escreveu que o pintor havia executado, e ainda executava, a maior parte das pinturas pintadas em Veneza. Grande parte de sua produção permaneceu na cidade, em Cannaregio, Castello, San Marco, Santa Croce, Dorsoduro e na Ilha de San Giorgio Maggiore, ou Ilha de Giudecca.

Richard Almeida, presidente da Save Venice, organização americana sem fins lucrativos que contribui com a conservação das imagens, diz que para compreender com real dimensão a conquista de Tintoretto, só indo até Veneza e vendo suas pinturas *como o artista as pensou*, em um *contexto Veneziano*.

Ora, este enraizamento do pintor com a cidade e das imagens com o contexto espacial pensado por ele apontam para outra perspectiva: os deslocamentos comuns a maioria – senão a todos – os itens históricos que são expostos em galerias e museus e sua interferência na percepção do observador.

Diferente de grande parte da produção de Tintoretto, que se encontra *in situ*, nos direcionamos a este quadro, que viveu significativos deslocamentos – físicos, temáticos, simbólicos e até recortes sofridos em sua trajetória até chegar no espaço do museu.

Pretende-se entender *de que outros modos* podemos olhar para uma imagem deslocada de todos os seus vínculos prévios, e exibida dentro de um contexto distinto, dentro da proposta de uma galeria. Ainda que concebida em íntimo vínculo a uma *primeira destinação*, onde foi primeiro instalada e exibida e, mais que isso, para onde estava *destinada*, cabe destacar que a imagem que nos alcança depois de séculos vem carregada de uma bagagem histórica – de reposicionamentos significativos e desvinculo com o projeto original e outros elementos complementares que poderiam colaborar com sua percepção, deslocamentos espaciais e até mesmo recortes físicos, muitas vezes não abordados pelo museu que as aloca.

Afinal, ao olhar para esta imagem e observar a data de produção (1575) em sua ficha técnica, assumimos instantaneamente que vemos a mesma imagem que Tintoretto viu ao terminar seu trabalho, com mesmo nome e dimensões. Tal suposição se baseia tanto na legitimação que atribuímos ao museu como à simplicidade com a qual reduzimos muitos aspectos da imagem – que, por mais óbvios que pareçam, podem gerar grandes descobertas.

Fato é que o que hoje se vê representa apenas 2/3 da pintura original. A parte inferior, que compunha a base, foi perdida e o que se possui são apenas esboços que indicariam como ela teria sido. Além disso, seu nome também foi alterado. No século XVIII, a tela era conhecida como a *Amamentação de Hércules* e a troca só foi realizada em 1857, quando a Via Láctea passa a protagonizar a condução do olhar.

No contexto de exibição minimalista do museu, no qual o observador se depara com uma limitada disposição de informações sobre a imagem que vê, a ficha técnica se transforma em uma mensageira de anúncios poderosas: sua data de produção ou sua nomenclatura ganham ainda mais importância. Outros nomes que a mesma imagem poderia ter tido, possíveis recortes aos quais pode ter sido submetida e outros lugares pelos quais ela pode ter passado são elementos capazes de mudar a forma de olhar uma mesma imagem – o que percebemos a partir do exemplo de *A Origem da Via Láctea*.

Ao igualar todas as imagens dispostas em seu acervo, ou aplicar à maioria modos similares de exposição, o museu não está decididamente apagando ou negando o passado das imagens, informação que segue acessível pelo *site* ou em pesquisas mais elaboradas, disponíveis ao visitante mais empolgado. *Visualmente*, no entanto, este passado é ignorado quando são neutralizados os valores históricos e culturais da pintura exposta.

Ora, é sobre o visual e o invisível que permeia as imagens que aqui nos debruçaremos, especialmente por ser esta experiência a maior reveladora das questões sociais pertinentes à imagem e as práticas culturais que conduziram sua produção.

Por isto é que a proposta desta dissertação não é hierarquizar os modos de visualização, mas tentar trazer à tona *as diferenças entre eles*, na busca por compreender o que cada modo de observação, cada contexto espacial distinto, pode agregar a uma mesma imagem – e, para isto, repensar os modos de olhar a imagem e de interpretar seus expositores.

Na primeira parte deste trabalho, nos aprofundaremos na imagem em si, *A Origem da Via Láctea*, imergindo em aspectos fundamentais da representação imagética – as diferenças entre o quadro e a imagem do quadro – até a análise e visualização de seus elementos e informações básicas – nomes prévios, autoria, o recorte, o mito representado e textos que poderiam ter embasado a composição – ampliando a compreensão para aquilo que se sabe de relevante sobre seu contexto original e também sobre o modo de exposição atual – possíveis patronos, locais nos quais já pode ter estado, local em que está atualmente, como é posicionada na sala, com que outras pinturas faz conjunto. Serão utilizados os dados do museu, as informações cedidas no *site*, os boletins técnicos e as contribuições fundamentais de Didi-Huberman (2013), Ginzburg (2001), Baxandall (2006) e Carlo Corsato (2019).

A segunda parte trará foco sobre o museu e seus conceitos, aplicados à galeria na qual está alocado o quadro em questão. A análise da National Gallery será conduzida tanto no sentido estrutural como conceitual, tendo em vista que este espaço bem exemplifica um espaço pensado para *alocar imagens*. Ainda que grande parte do acervo trate de imagens que foram criadas para *um espaço* específico, a Galeria Nacional inverte esta lógica e se coloca como um espaço *criado para as telas*, com todos os desafios que tal missão engloba. O prédio, criado e pensado na intenção de alocar as mais de 2.600 pinturas que compunham esta galeria nacional do Reino Unido, traz à tona considerações e preocupações dos arquitetos envolvidos com o projeto e a necessidade de atualização deste espaço, que se reinventa até hoje.

O anexo da Sainsbury Wing, em 1991, ala integrada à National Gallery, 153 anos depois de sua inauguração, também será abordado, na medida em que aponta para um diferencial no modo de exposição das imagens. Por meio de Uzeda (2010), Melo e Guedes (2018) e Arantes (1991), adentraremos em algumas questões que trarão luz sobre o sensorial e o visual que permeiam a exibição do museu: serão colocados em cheque alguns aspectos muito conhecidos e utilizados da exibição das telas – a distância de observação, padrão para a maior parte dos quadros; a exibição padronizada em altura e normalmente nas paredes; a ausência de elementos

complementares, mantendo fundo neutro, papéis de parede discretos e poucos itens além das imagens em si nas salas; salas de formato retangular com entradas em diferentes pontos. A partir das bases de Meneses (2012) e Chagas (2003), buscaremos compreender como o conceito do museu se materializa nos ambientes institucionais.

Iremos desde a grandiosidade das fachadas até a intimidade da sala 9, onde a imagem está exposta. Como em uma imersão, entraremos na sala por meio do *tour* virtual do Google, buscando compreender sua dinâmica e a associação da imagem com as outras com as quais faz um conjunto expositivo.

Por fim, traremos a observação de imagens pintadas por Tintoretto *in situ* – e faremos esta análise a partir da Scuola Grande di San Rocco, no modo como foi percebida por aqueles que a visitaram e os desafios da preservação de imagens em seus espaços originais. O paralelo entre a imagem no museu, que pressupõe uma exposição mais neutra e comercial, e a imagem *in situ*, agente de uma lógica temática e arquitetônica, nos provoca em nossas definições do *que significa olhar para uma imagem* e como tais significados podem ser alterados e conduzidos a novas direções – e esperamos que, talvez, pensando as imagens conforme sua destinação original, mais possa ser descoberto sobre sua finalidade e as intenções do pintor.

Qual a forma adequada de abordar uma imagem que percorreu uma longa linha do tempo, até este momento presente, quando é exibida em um museu para um público que se diferencia em tantos aspectos daquele para o qual foi feita, e que a percebe de formas tão distintas? Como olhar para uma imagem que foi pensada para um espaço no qual já não está inserida, e que teve parte da sua composição original recortada e perdida? Como olhar para uma imagem que conta histórias que não vivemos, de personalidades que não conhecemos, produzida por indivíduos tão distantes de nós no espaço-tempo?

Como olhar para uma imagem mais antiga que o próprio conceito do que é um museu? Vamos embarcar nesta jornada por meio da criação pictórica de uma via láctea mitológica, de narrativa completa em sua incompletude, representada em uma pintura veneziana, mas exposta em uma galeria em Londres, utilizando o *distanciamento*, conforme Ginzburg (2001), em uma busca pelo estranhamento, como estratégia para o olhar: diante da arte, da imagem, da história e de nós mesmos, com tudo aquilo que já julgamos saber.

2 MODOS DE OLHAR A IMAGEM

2.1 O QUADRO E A IMAGEM DO QUADRO

Então, voltando seus olhos assustados para o canto do quarto onde ouvia o barulho, ela viu o rei dos camundongos cavando uma passagem através da parede e, conforme o orifício se alargava, enfiando primeiro uma de suas cabeças, depois duas, depois três, depois finalmente as sete cabeças, cada qual com sua coroa (Dumas, 2018, p. 164).

Durante meus estudos a respeito da imagem, tornou-se rotina me deparar com constatações que apesar de parecerem óbvias, tinham o poder de mudar meu olhar diante de toda e qualquer imagem a partir dali. Uma destas, tão básica quanto transformadora, se deu durante uma das aulas do minicurso “Imagens e Ensino de História: descolonizando o olhar”, em 2023. Enquanto abordava o conceito de imagem canônica, a professora Isis Pimentel trouxe à tona alguns aspectos fundamentais de uma tela, capazes de modificar esta mesma imagem: data, localização e dimensões reais, por exemplo. Bem, o conceito de “canônico” categoriza imagens que estão “de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente” (Saliba, 1999, p. 437). Por si só, a ideia já rende belos artigos, especialmente porque o autor aponta que “os livros didáticos são quase que infinitamente ilustrados com imagens canônicas” (p. 437).

Isto porque *ver em excesso* amortece nossa curiosidade diante da figura: ela gradualmente deixa de nos provocar estranheza, bloqueando “nossa possibilidade de uma representação alternativa”. Somos conduzidos a pensá-la conforme nos é apresentada ao ponto de sequer conseguir identificar nela algo de diferente daquilo que já sabemos: não nos leva mais a “distinguir, a comparar – em suma, não nos levava mais a pensar” (Saliba, 1999, p. 438). Essa visualização em excesso, complementa o autor, acaba “matando ou banalizando aquilo que poderíamos chamar de nossa inteligência da imagem” (p. 443).

O termo é interessante porque a ideia de uma *inteligência da imagem* remete, a meu ver, de modo mais direto, a uma *consciência* da imagem. Pensar sobre as imagens canônicas, entender que este é um lugar que a imagem pode ocupar, expandiu minha *consciência* de imagem. É quando retomamos essa *consciência* de imagem, especialmente diante de uma imagem que vemos com bastante frequência, que compreendemos quão denso pode ser o estudo deste objeto: visualizá-la, depois de vê-la tantas vezes, torna-se um exercício complexo e é

necessária boa dose de vontade e concentração para identificar aspectos ainda não pensados e renovar nossas interpretações.

A *Primeira Missa no Brasil*, de Vitor Meirelles (1861), é um exemplo clássico. A ideia de retratar o acontecimento na categoria de pintura histórica, quase documental, cai por terra quando nos atentamos à data de produção do quadro. Bem, a composição de 1861 não foi pintada na época retratada por ela, apesar de estar muito presente nos livros de história por sua associação temática ao acontecimento histórico de 1500. A partir do momento que tomamos consciência de que olhamos para uma pintura do século XIX – encomendada pelo Imperador Dom Pedro II a Victor Meirelles no período em que o artista estudava em Paris com bolsa do governo imperial –, a imagem se transforma: já não se trata de uma tentativa de representar o evento em si, conforme visualizado por uma testemunha real, mas de outra representação, que reflete como um público específico, de outro período, interpretava este momento histórico e a imagem romântica que queria deixar para a posteridade.

Com apenas esta reflexão, já podemos concluir que uma imagem, na verdade, pode ser várias, sem sequer ser submetida a qualquer alteração visual. Afinal, quando observamos a imagem de um quadro nas páginas de um livro didático, em um artigo científico, ou na tela do *site* de um museu, por exemplo, não se pode perder de vista que é isto que observamos: uma *imagem* do quadro, e não o quadro em si.

Se com algumas pinturas já estamos sujeitos a pensar a imagem como uma *prova do real*, com a fotografia, um recorte de um momento ocorrido, a complexidade aumenta. Apesar de parecer atestar individualmente a existência daquilo que mostra, é importante atentar que a fotografia muitas vezes também estará mais para imagem do que para registro.

Philippe Dubois (1993) menciona uma corrida que participava quando criança. Liderava a competição e relata estar a 25 metros da linha de chegada quando viu o pai apontando a câmera fotográfica em sua direção. Ao perceber que o registro havia sido feito, ele para de correr e sequer atravessa a linha de chegada. Na fotografia tirada por seu pai, ele está na liderança – isso não é uma representação fiel do resultado da corrida, mas do momento em que a foto foi tirada.

Julia Adeney Thomas (2009, p. 151) pontua que a fotografia nos desarma por oferecer “acesso imediato a realidades passadas” e, ainda assim, nos trazer resistência “quando tentamos alcançar os mundos desaparecidos por meio delas”. Ainda que pareça um registro preciso, e nesse sentido prometa satisfação ao historiador que embarca na busca do passado e seus vestígios, a verdadeira realidade do passado ou do universo que tais imagens nos apresentam jamais pode ser alcançado. Isto não é diferente no caso do registro das pinturas: a fotografia é

um corte de um instante da realidade e, mesmo no presente, há muitas dimensões que não serão alcançadas por ela.

Já tive a oportunidade de visitar alguns museus – entre eles, o Museu do Ipiranga e a Pinacoteca, ambos em São Paulo. Testemunhar o monstruoso *O Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo (1888) ao vivo foi impressionante. Mesmo tendo visto a imagem vez ou outra em livros escolares, eu jamais havia me atentado a suas dimensões – ainda que elas provavelmente estivessem discriminadas na ficha técnica, para a qual nunca tinha dado muita atenção. O quadro tomava quase uma parede completa da sala de exposição e meus olhos não eram capazes de alcançar o topo a não ser que eu recuasse alguns passos. A luz, fator bastante curioso e único, que me parece bastante provocativo sempre que vejo uma tela ao vivo, também teimava em impedir que eu visualizasse a composição completa.

Fora do meu confortável observatório de imagens – as telas de computadores e celulares – é no mínimo incômodo estar diante de um quadro gigante que, independentemente do ângulo de observação, estará de alguma forma oculto pelo reflexo em alguma área da composição. Isso trouxe uma boa dose de movimento a minha observação: andei bastante pela sala, sempre perseguindo aquela parte misteriosa, que de repente parecia tão mais interessante e indispensável, por estar encoberta de luz. Quando ela finalmente era descoberta, outra era tampada, e assim por diante.

Em *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral (1929), tive outros tipos de surpresas. Apesar da arquitetura clássica da Pinacoteca, a tela está inserida em uma ala do museu onde ficam salas mais modernas, de paredes brancas sem adornos. O quadro não surpreende pelo tamanho, apesar de não ser pequeno. As cores, no entanto, que não pude deixar de associar aos livros escolares, me remeteram a páginas recém-impressas: o aluno que visualizou esta imagem em um livro antigo e desbotado teria uma grande surpresa ao se deparar com o quadro ao vivo. As páginas de um livro didático podem desbotar mais rápido do que um quadro preservado em um museu: o uso repetido, ano após ano, por alunos diferentes, a qualidade da tinta utilizada, o material das páginas e o modo de impressão, são itens que podem interferir significativamente na forma como aquela imagem vai alcançar um aluno do ensino básico. Ao vivo, no entanto, o verde não deixa em nada a desejar: em *Antropofagia* (1929), ele salta aos olhos, como estaria nas páginas de um livro novo, recém-saído da gráfica. O inverso também é verdadeiro: pode ser que as cores de uma imagem em um livro estejam muito mais vivas e vibrantes do que as do quadro que ela representa, em exposição. A depender de sua data de produção, seu estado

de conservação e restaurações já realizadas, o visitante pode ter uma grande surpresa ao se deparar com tons muito modificados ou uma composição mais obscura.

Presencialmente, pode-se modificar a distância e o ângulo com que se olha, nota-se o movimento ao redor, os ornamentos que rodeiam o quadro, seja a cor das paredes ou as outras imagens ali expostas, e não se pode escapar de fatores como a luz que incide sobre a apresentação, seja ela artificial, escolhida pela curadoria do museu, ou natural, que se modifica e varia conforme a época do ano ou o momento do dia em que se dá a visita. Não se pode ter esta mesma percepção com o vislumbre de um quadro pela tela do computador. Esta visualização, no entanto, diferente daquela do museu, traz a possibilidade de ampliar partes específicas da imagem, com um *zoom* muitas vezes alarmante, e brincar com suas dimensões até o ponto inclusive de alterá-las – com recortes, giros e outras variações alcançadas a partir de edições. Sem contar o acesso ilimitado e irrestrito às telas: seja o horário comercial ou não, seja feriado ou dia útil, a imagem estará ali, disponível, pronta para ser vista.

O meio pelo qual se dá o exercício de observação traz peculiaridades que agregam aspectos importantes à análise de uma imagem, tal qual a natureza da imagem observada.

Ao observar, portanto, a fotografia da tela *A Origem da Via Láctea*, de Tintoretto (1575), cabe lembrarmos, em primeiro lugar, que observamos a imagem no *formato* fotografia; ou seja, há uma materialidade perdida do quadro original, que agrega vários fatores quando restaurada no momento de avaliação do material.

A distinção fica bastante óbvia ao tratar de objetos tridimensionais como esculturas. A redução de suas formas e contornos à bidimensionalidade da fotografia limita o observador a um único ângulo, estático, e provoca uma sensação de *falta*, uma *ausência* daquilo que não está ali representado. Quando expostos, os objetos tridimensionais não são, afinal, colocados junto às paredes, como é o caso das telas, mas em uma posição mais central, que permita que os visitantes possam contemplá-los de todos os lados.

O caso da estátua de Laocoonte, levada para o Louvre como espólio de guerra após a conquista napoleônica na Itália, ilustra as transformações na interação entre arte e ambiente, e é mencionada pela professora doutora Helena Cunha de Uzeda (2010), museóloga pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Enquanto esteve no Vaticano, o item era exposto em um pátio octogonal interno conhecido como Pátio do Belvedere. Este espaço foi projetado pelo arquiteto Donatelo Bramante a pedido do Papa Julio II no início do século XVI e já estabeleceria uma nova relação entre objeto, espaço e modos de observação em comparação à proposta das galerias

renascentistas. Para expor *Apolo de Pirro* e *Laocoonte e seus filhos*, imensas esculturas clássicas feitas em mármore, Bramante optou por colocá-las ao ar livre, em uma disposição dispersa e decorativa, subordinada à paisagística dos jardins (Uzeda, 2010). O formato seguia a estética dos claustros religiosos e expunha as imagens apenas a um seletor público ligado ao papado, mas garantia uma observação mais atenta e comparativa de cada objeto que, apesar de exposto no contexto de um conjunto de itens, era ao mesmo tempo percebido dentro de sua individualidade. Esta solução criativa também daria mais destaque à fruição das esculturas em comparação ao seu posicionamento em sequência processional contra as paredes.

Depois, a estátua de Laocoonte foi transferida para o Louvre e colocada sobre um alto pedestal dentro de um nicho – ainda com exposição similar àquela prevista por Bramante. A altura do pedestal, no entanto, foi criticada por “impossibilitar a observação de alguns detalhes superiores do conjunto escultórico” (Uzeda, 2010, p. 3).

A libertação da escultura de sua relação frontal de observação, herdada de sua vinculação à arquitetura, foi defendida por artistas criativos, como o escultor Giambologna (1529-1608), que considerava que uma obra escultórica deveria oferecer pelo menos oito ângulos diferentes aos observadores, e não somente o frontal, chamando para o centro da atenção novos tipos de contemplação pelo público (Uzeda, 2010, p. 4).

De fato, da exposição de esculturas na Pinacoteca de São Paulo à de troféus em museus como o Memorial Corinthians, é comum que objetos tridimensionais sejam dispostos de modo a possibilitar a contemplação de vários lados, em 360°. Melhor concebemos a relação entre itens tridimensionais e o espaço ao redor quando percebemos que, neste caso, tal espaço é necessário para que se acesse todo o potencial daquilo que pode ser por ele visualizado: além da frente, as laterais e a parte de trás de um mesmo item, partes igualmente relevantes e complementares do todo.

Tais questões trazem à tona o contraste entre um item que, se visto presencialmente, pode ser observado de todos os lados, e uma fotografia tirada deste mesmo item, então reduzido à bidimensionalidade de um único ângulo, escolhido pelo observador que fez o clique. No caso das telas, os contrastes são mais sutis e se está mais sujeito ao engano. O deslocamento de um meio bidimensional a outro, igualmente bidimensional, levanta a possibilidade de considerarmos totalmente a tela por meio de sua representação fotográfica.

Ao escrever no século XIX, quando se iniciam as reações contra a industrialização da arte, Baudelaire vê na fotografia uma catástrofe que levaria ao esquecimento pela mecanização e industrialização, tecendo-lhe duras críticas. Para ele, seu papel deveria consistir

especificamente em um instrumento servidor de memória, “simples testemunho do que foi”, ou seja, um mecanismo conservador do passado em auxílio às ciências no esforço de melhor apreender a realidade (Ramos, 2009, p. 131). Sua preocupação era que este novo formato criasse um afastamento da criação e do criador, já que ele “indiscutivelmente, provocaria uma perda de sensações e, conseqüentemente, o sepultamento da arte em detrimento das “realidades interiores” e “riquezas do imaginário” de cada artista” (p. 131-132).

É inegável: a reproduzibilidade da arte via fotografia possibilita que vejamos uma imagem exposta em Londres sem a necessidade de nos deslocarmos até lá. Para Walter Benjamin (2025, p. 57), a reprodução técnica “torna possível levar a cópia ao encontro do receptor”. Por meio da fotografia, ela poderia se desprender do real e, ao mesmo tempo, tornar-se real para quem não a conhece. Ainda assim, ele também levanta que mesmo na reprodução mais perfeita faltará um elemento fundamental: “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no local em que se encontra” (p. 56), e seria nesta *existência única*, e somente nela, que estaria realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração.

Aí incluem-se tanto as modificações que ela sofreu em sua estrutura física no decorrer do tempo como também as relações de posse cambiantes nas quais pode ter entrado. Os traços da primeira só podem ser extraídos por meio de análises químicas ou físicas, que não se deixam realizar na reprodução; os da segunda são objeto de uma tradição cuja reconstituição tem de partir da localização do original (Benjamin, 2025, p. 56).

Para Benjamin (2025), a obra de arte jamais escapou nem escapará de seu caráter reproduzível e sempre pôde ser imitada por outros homens, fosse esta reprodução um exercício praticado por discípulos que treinavam suas técnicas e auxiliavam seus mestres na difusão das telas – Domenico, filho de Tintoretto, é um exemplo – ou uma reprodução feita por terceiros.

A questão aqui é estabelecer de modo definitivo a distinção entre observar o quadro e observar a fotografia tirada do quadro, fator que nos ajuda a compreender como a tela se relaciona com o contexto espacial no qual está inserida e como este é um fator capaz de complementar a própria ideia do quadro em si, que se constitui não apenas daquilo que apresenta de visível, mas do sensível que o permeia. Afinal, pensar na materialidade do quadro e de seu entorno automaticamente nos remete às diferenças entre ele e sua fotografia.

A tela inserida no espaço para o qual seu autor a teria imaginado é o fator chave de conexão entre criador e criação sobre o qual aqui desejamos nos debruçar. Aos poucos vamos tomando consciência da complexidade de um elemento como a imagem – vasto, abrangente,

ambíguo e muitas vezes tido como *óbvio, conhecido* e entendido, mesmo por nós, que nos dispomos a estudá-la.

A imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras pelo alcance do sentido humano da visão. Ela é mais democrática, no sentido de não necessitar de ferramenta específica para sua consideração, mas devemos certamente estar atentos às infinitas possibilidades de interpretação e de analogia possibilitadas pelas imagens no período de sua realização, para outras temporalidades e mesmo outros lugares (as apropriações e ressignificações). E, ainda, segundo os olhares dos observadores, cada qual com seus repertórios culturais, a partir dos meios sociais a que se identificam, assim como as sensibilidades individuais (Visalli, 2021, p. 147).

Nesse caso, a metodologia também é determinante. Ao abordar uma imagem, especialmente uma pintura, dentro do leque histórico, a história da arte parece ser a prima mais adequada a telefonarmos. No entanto, conforme aquilo que algumas correntes da própria história da arte já defendem, aqui personificadas pelo historiador da arte Didi-Huberman (2013, p. 39),

A história da arte fracassa em compreender a imensa constelação dos objetos criados pelo homem em vista e uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível. É assim que ela seguidamente ignorou a consistência antropológica das imagens medievais. É assim que seguidamente tratou o ícone como simples imaginária estereotipada e implicitamente desprezou sua “pobreza iconográfica”. É assim que excluiu e ainda exclui do seu campo uma série considerável de objetos e de dispositivos *figurais* que não correspondem diretamente ao que um especialista chamaria hoje uma “obra de arte” – as molduras, os elementos não representacionais, uma mesa de altar ou as pedrarias votivas que sobrecarregam a visibilidade de uma imagem santa, mas em troca trabalham de maneira eficaz para constituir seu valor visual por intermédio desses “sintomas” que são o espelhamento, o brilho ou o recuo na sombra... coisas que evidentemente estorvam o inquérito do historiador da arte no seu desejo de identificar as formas.

Desse modo, a praticidade de uma história social, que não nega a estética, mas não se submete a ela, revela um contraponto razoável capaz de manter a arte em seu lugar, como um elemento que reflete cultura e pensamento de determinado tempo e espaço, sem elevá-la ao patamar do inexprimível. Sem se ater unicamente ao visível do quadro, a história social pode cravar o valioso espaço da arte – o mesmo de qualquer outro objeto histórico – e estudá-la com o mesmo cuidado, sem se perder de seu caráter sensível. Caráter este que compreende seus

modos de interação e percepção, entendidos por meio das práticas culturais e dos fluxos que lhe atribuem significado.

Ginzburg (2001, p. 152) menciona a antologia de antiguidades do Conde de Caylus, publicada a partir de 1752, com a proposta de um método que estudasse o artista, como um caminho para que, em 1764, Johann Joachim Winckelmann formulasse a necessidade “de vincular a história da arte à história em sentido lato”. Caylus propusera estudar o artista com suas intenções e acompanhar sua execução, considerando

esses monumentos a prova e a expressão de um gosto que reinava num determinado século e num determinado país [...] Uma vez determinado o gosto de um país, não falta outra coisa a fazer senão acompanhá-lo em seus progressos ou em suas alterações; desse modo, será possível conhecer, ao menos em parte, o gosto de cada século (Conde de Caylus, 1761 *apud* Ginzburg, 2001, p. 152).

O “gosto de cada século” e a investigação do estilo voltam a ser explorados em 1764, quando Johann Joachim Winckelmann posiciona a tarefa da história da arte como um exame da origem, do desenvolvimento, das mudanças e da decadência da própria arte, atentando também para a variação do estilo conforme os povos, os tempos e os artistas. Deste modo, o estilo não se restringiria a um objeto específico da história da arte, mas estaria também relacionado à história em geral.

A própria existência da imagem, em sua materialidade, torna-se um *sintoma*, um resultado, elemento de uma teia complexa de relações e causos que remontam a práticas culturais, econômicas e sociais de outra época. Sendo um documento histórico, ela ali está exibida como uma representante de seu tempo – sem jamais evocá-lo completamente. Para além de toda a lógica cultural que lhe atribuía sentido no momento de sua criação, os modos de *olhar*¹ também poderiam ser distintos. Ora, não apenas o espaço de exposição podia ser bastante distinto e particular como o público para o qual a imagem estava destinada também poderia ser. Ademais, o artista poderia ter determinadas intenções na forma como gostaria que a imagem fosse percebida por este público, enquanto hoje o museu pode ter planos muito diferentes para a mesma peça, exposta a um público muito distinto.

¹ Como ponto de partida, considero as proposições sobre os modos de ver de John Berger, especialmente na obra *Ways of Seeing* (1972), na qual o autor argumenta que toda imagem é atravessada por contextos históricos, sociais e ideológicos, de modo que o ato de ver nunca é neutro, mas condicionado por estruturas culturais, relações de poder e formas de reprodução técnica.

Fica a pergunta: como olhar para uma imagem que representa narrativas com as quais não estamos familiares, marcada por hábitos que não cultivamos, produzida por indivíduos tão distantes de nós no espaço-tempo?

Para chegar neste ponto, o primeiro passo é retomar o olhar infantil e curioso, que com o passar do tempo se torna amortecido. Neste ponto, a ideia de *estranhamento* emerge como um caminho ao desenvolvimento de uma *consciência* da imagem. Ginzburg (2001) dá o ponto de partida em sua elaboração deste conceito a partir do texto de Marco Aurélio.

De que valem essas representações que atingem as coisas mesmas e as penetram totalmente, até discernir qual seja a sua verdadeira natureza! É preciso fazer assim a vida toda e, quando as coisas se mostrarem por demais persuasivas, é preciso pô-las a nu, observar a fundo sua pouquidão e suprimir a busca por meio da qual adquirem tanta importância (Marco Aurélio, 1993 *apud* Ginzburg, 2001, p. 21).

Assim como, na literatura, Tolstoi trouxe uma perspectiva das convenções e instituições humanas por meio dos olhos de um cavalo ou de uma criança e, a eles, estes eram “fenômenos estranhos e opacos, vazios dos significados que lhes são geralmente atribuídos” (Ginzburg, 2001, p. 22). O autor explica que é esse olhar, ao mesmo tempo apaixonado e distante, que revela as coisas – conforme as palavras de Marco Aurélio – “como realmente são”.

“Naif”, *nativus*: o amor de Montaigne por essa palavra e sua respectiva aversão pela artificialidade nos levam ao âmago da noção de estranhamento. Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a aprender algo mais profundo, mais próximo da natureza (Ginzburg, 2001, p. 29).

Didi-Huberman (2013) levanta uma questão parecida ao dizer que o *tom de certeza* com o qual o visual é tratado com frequência pela disciplina de história da arte pode estar estagnando o estudo das imagens ou impedindo que ele se desenvolva. Este *tom de certeza* ao tratar uma imagem é justamente aquilo que pode miná-la: ao bombardeá-la de certezas, os próprios historiadores da arte se sentem impedidos de propor novos olhares “sobre um aspecto no entanto essencial das imagens da arte, por receio de dizer algo que seria inverificável (e é assim que o historiador se obriga com frequência a dizer apenas banalidades verificáveis)” (p. 28).

Os livros de história da arte [...] sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a

semiologia segura – apodíctica – de um diagnóstico médico. E isso constitui, dizem, *uma ciência*, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (“natural”) ou então transcendental (“simbólico”), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível (Didi-Huberman, 2013, p. 11).

Tais verdades e certezas se concretizam no domínio do *verificável*: o descrito, o visível – ainda que a imagem não se traduza diretamente em palavras, por exemplo. Baxandall (2006) bem dirá que não podemos explicar um quadro: o que podemos é tentar exprimir em palavras nossas observações sobre um quadro e que “uma descrição se faz com palavras e conceitos relacionados com o quadro” de modo que tal relação “é complexa e às vezes problemática” (p. 32). Nomear aquilo que se vê em uma figura, descrever o que é percebido, é um exercício de *ecfrasis*: um dos muitos métodos que pode ser utilizado na análise de uma imagem – ao qual, inclusive, iremos recorrer neste trabalho, quando finalmente adentrarmos na *Origem da Via Láctea* (1575). O que não se pode supor é que este seja o único modo de praticar a observação e que este seria um método capaz traduzir a imagem por completo, como se lidássemos com um objeto apreensível e finito.

Uma descrição fala mais de uma representação do que pensamos a respeito de um quadro do que de uma representação do quadro. E dizer que “explicamos um quadro por intermédio da descrição” pode muito bem ser entendido como uma outra maneira de afirmar que explicamos em primeiro lugar o que pensamos a respeito do quadro, e apenas em segundo lugar o quadro propriamente dito (Baxandall, 2006, p. 37).

A partir do exemplo do texto de Libânio, Baxandall (2006) argumenta que, ainda que uma descrição minuciosa de uma imagem fosse representada por meio de palavras, cada intérprete que a ouvisse elaboraria, a partir dela, uma imagem única e pessoal em sua própria mente, influenciada por seus sentidos pessoais de criatividade e sua experiência prévia. O repertório de imagens de cada indivíduo e suas referências diversas, únicas e particulares, fariam com que o oposto também fosse verdadeiro: se olhassem para uma mesma imagem e elaborassem uma descrição, a mesma descrição jamais se repetiria. Para Baxandall (2006), o processo visual é, portanto, muito mais do que uma simples exploração com os olhos e, para Didi-Huberman (2013), o visual é a *totalidade do inexprimível*: “De que maneira a região do visual seria verificável no sentido estrito do termo, no sentido *científico*, se ela mesma não é

um objeto de saber ou um ato de saber, um tema ou um conceito, mas somente uma eficácia sobre os olhares?” (p. 28).

Deste modo, entendemos o visual como um ponto de partida, uma primeira camada que dá início à análise da imagem: é parte imprescindível da experiência de observação que, no entanto, também é composta de um lado potente de *inconsciente* e *sensível*. Fundamental em seu primeiro impacto, e no alinhamento com a inocência do observador para o qual se apresenta, pode ser modificado e repensado ainda que se mantenha estático – visualmente igual – conforme outros elementos – visuais ou não – se apresentem, interferindo na experiência de observação como um todo.

A forma como o quadro se relaciona com o contexto espacial no qual está inserido é fator capaz de complementar a própria ideia do quadro em si, que se constitui não apenas daquilo que apresenta de visível, mas do sensível que o permeia. Por isto a observação feita por meio de uma tela de computador ou celular é distinta daquela de uma foto impressa de um quadro que, por sua vez, também se distingue da experiência de observação no museu onde o quadro é exposto. A questão do espaço vai além quando, ademais, tratamos de uma imagem como *A Origem da Via Láctea*, criada por Tintoretto, artista italiano que viveu na Veneza do século XVI e que, por isto, como outros de sua época, se preocupava com a *primeira destinação* no processo de produção de seus trabalhos. O local exato no qual a imagem seria exposta era fundamental em sua produção, interferindo diretamente em elementos como o tamanho que teria, seu formato, o modo como estaria representado o tema, quais seriam os ângulos da composição de acordo, por exemplo, com a altura de onde estaria sendo direcionado o olhar do observador.

A partir deste processo de criação, somos levados a crer que elementos como o espaço de exposição, moldura e outros itens no entorno podem ser tão essenciais para pensarmos tais imagens quanto os itens pintados sobre a própria superfície da tela e que pensar a imagem por meio do espaço para o qual seu criador a teria imaginado pode revelar aspectos de conexão entre criador e criação que podem ser perdidos fora desta perspectiva.

Por isto, também, olhar para um quadro *in situ* é uma experiência distinta de olhar para ele deslocado para o espaço de exposição de um museu.

Não se trata de hierarquizar os modos de observação, mas identificar que este vasto exercício – o *olhar* – se dá de múltiplas formas e pode ser transformado, sem que o visual da imagem seja efetivamente alterado. Tais observações, aqui elencadas, colaboram para que se estabeleça uma *consciência* da imagem e de sua complexidade. Ainda que muitas vezes tida

como *óbvia, conhecida* e entendida, trata-se de um elemento vasto, abrangente e muitas vezes ambíguo.

Didi-Huberman (2013) nos auxilia a compreender melhor a percepção das imagens *em associação* a outros elementos. O autor nos incentiva a perceber a pintura além unicamente do seu visual e nos estimula, como observadores, a deixar de lado o estatuto da história da arte e seus julgamentos prévios que, segundo ele, se vinculam a uma semiologia cujo funcionamento se baseia em três categorias: o legível (estatuto intermediário, associado à traduzibilidade), o visível e o invisível. Para o autor, o espectador que se vê diante de uma obra como o afresco da Fra Angelico, teria de optar por uma das duas últimas. A tentativa de capturar o afresco integra o mundo do visível, em que descrições são possíveis, mas a região do invisível implicaria, neste caso, em não o capturar. Apresenta, portanto, sua alternativa a tais limitações:

[...] há uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato (Didi-Huberman, 2013, p. 23).

Em suma, sua sugestão consistiria em “não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*” (Didi-Huberman, 2013, p. 24). Um exercício de “deixar por um momento tudo que acreditamos ver porque sabíamos nomeá-lo, e voltar a partir daí ao que nosso saber não havia podido clarificar” (p. 24). Nesse sentido, voltar ao nu e cru das condições do *olhar*, para além do visível da representação, permitindo-se captar pela *apresentação* em si mesma.

Tintoretto, junto a outros artistas de seu tempo, tinha esta forma de produzir, pensada para causar um determinado efeito, ainda que técnico, dentro do contexto de sua primeira destinação, e suas pinturas podem ser apreendidas de forma diferente se tivermos estes aspectos em mente. Afinal, o tempo do observador é um; o da estrutura física e do conceito do museu é outro; e, o da imagem, é outro.

Percebemos que não estamos mais no século XVI. Mas também estamos cientes de que não estamos nem no século XVII nem no XX. A figura marca o evento da pintura que eternamente escapa das garras do tempo histórico –

anterior ao presente, e posterior ao passado que já aconteceu, para sempre entre os tempos discretos da data² (Vellodi, 2019, p. 10).

A imagem, afinal, traz consigo esta montagem extraordinária de tempos heterogêneos e pode formar anacronismos inesperados, com os quais o historiador deve aprender a lidar. Sua *intencionalidade* – este caráter que possui de se inclinar para o futuro – remete a sentença bastante conclusiva de Baxandall ao falar do Batismo de Cristo de Piero della Francesca: “Não é para Pietro que explicamos Pietro, é para nós mesmos” (Baxandall, 2006, p. 164).

2.2 A IMAGEM EM QUESTÃO – O NOME E O MITO

É possível descrever aquilo que de fato nos atrai em uma imagem, que a distingue para nós em meio a tantas outras? Especialmente neste século, em que o contato com imagens nunca foi tão grande e que somos constantemente bombardeados por elas, esta foi uma pergunta que me veio à mente conforme produzia minha dissertação. Em seus *Cadernos*, Simone Weil (1941 *apud* Ginzburg, 2001, p. 173) escreveu:

Quando uma coisa é perfeitamente bela, mal a atenção nela se fixa, ela é a única beleza. Duas estátuas gregas: a que contemplamos é bela, a outra não. Assim são a fé católica, e o pensamento platônico, e o pensamento hindu etc. O que contemplamos é belo, o que os outros contemplam não.

Ela aborda uma questão interessante: a *qualidade* de atenção, que pode ser superior ou inferior, mas totalmente espontânea, e chega a relacionar o gosto artístico com a opção religiosa.

Em paralelo a este texto, Ginzburg (2001) mencionará Adorno, em suas “*Mínima Moral*” (1944), quando o autor discorre sobre o fator inevitável de comparar e avaliar uma obra de arte em relação a outras.

Mesmo quem está convencido da incomparabilidade das obras de arte, ver-se-á continuamente envolvido em debates nos quais as obras de arte – e obras de arte de altíssimo nível, portanto ainda mais incomparáveis – são comparadas entre si e avaliadas uma em comparação com a outra [...] Não é por acaso que os antigos reservavam o panteão do conciliável aos deuses ou às ideias, enquanto obrigavam as obras de arte ao embate recíproco: uma, inimiga mortal da outra. Pois se a ideia do belo se apresenta subdividida e dispersa nas várias obras, cada uma delas entende incondicionalmente a realidade da ideia,

² Traduzido de: Before it, we realise that we are no longer in the sixteenth century. But we are aware too that we are neither in the seventeenth nor the twentieth. The figure marks the event of painting that eternally escapes the clutches of historical time – earlier than the present, and later than the past that has happened, forever between the discrete times of the date.

pretende a beleza por si na sua unicidade e não pode admitir essa visão sem anular a si mesma. Uma, verdadeira, despojada de toda e qualquer aparência, livre de tal individuação, a beleza não aparece na síntese de todas as obras, na unidade das artes e da arte, mas – material e concretamente – no ocaso da própria arte. Toda obra de arte visa a esse ocaso, na medida em que deseja a morte de todas as outras. Que em toda arte se tenda a seu fim, é outro modo de dizer a mesma coisa (Adorno, 1944 *apud* Ginzburg, 2001, p. 173-174).

Como olhar para esta imagem foi para mim um enigma durante grande parte do tempo que me dediquei a estudá-la. Apesar de naturalmente parecer mais comum recorrermos à história da arte para pensar uma pintura, ela é reflexo de uma cultura de determinado tempo e espaço, um de muitos objetos históricos que nos alcançam – ainda que com muitos deslocamentos – físicos e simbólicos. Há um inevitável deslocamento temporal, é claro, e jamais podemos pressupor contorná-lo, restaurar a imagem naquilo que foi. No entanto, tratamos de uma imagem deslocada séculos no tempo que, apesar disto, está logo aqui, diante de nós. *Como* olhar para ela? Com meu olhar, também marcado por seus contextos históricos e espaciais, ou com uma busca pelo olhar do público para o qual ela teria sido produzida? Devemos pensar a imagem em isolamento ou em comparação com outras imagens?

Curiosamente, e por diferentes percursos metodológicos, Ginzburg (2001, p. 174) concluirá que Adorno e Weil chegam a um ponto similar: “toda obra de arte cria em torno de si um espaço vazio, e por isso deve ser percebida de maneira isolada”. Em um contraponto, cita Roberto Longui, que bem explica os amplos desafios de tentar olhar para uma imagem de forma isolada em seu ensaio “Propostas para uma crítica de arte” (1950):

A obra de arte, do vaso do artesão grego à abóboda sistina, é sempre uma obra-prima “relativa” por excelência. A obra nunca está só, está sempre em relação. Para começar: pelo menos uma relação com outra obra de arte. Uma obra sozinha no mundo não seria nem mesmo entendida como produção humana, e sim vista com reverência ou com horror, como magia, como tabu, como obra de Deus ou de um bruxo, não do homem. E já se sofreu demais com o mito dos artistas divinos, e diviníssimos, em vez de simplesmente humanos (Longui, 1950 *apud* Ginzburg 2001, p. 175).

Ora, Ginzburg (2001) arremata a questão reconhecendo a necessidade de nos aproximarmos das obras de arte como entidades absolutas, não relacionadas, mas também a importância fundamental da perspectiva histórica e racional que permeia a imagem. Como a imagem que se forma ao ser dita a palavra “ganso-coelho”, ele explica que não se vê uma só coisa, que constituiria um “ganso-coelho”, mas se vê ou um ganso, ou um coelho, duas perspectivas unidas por uma relação assimétrica. “Os dois enfoques me parecem, ambos,

indispensáveis, mas reciprocamente incompatíveis; não é possível experimentá-los *ao mesmo tempo*” (p. 175).

Desenvolvi, por fim, uma análise comparando a imagem a si mesma: aquilo que ela é hoje, exposta na National Gallery, e aquilo ela pode ter sido em seu momento de origem, com base em textos que remetem ao mito representado e vestígios visuais, de modo a levantar os aspectos que podem ter influenciado sua composição, ampliando a análise aos pontos cruciais do processo criativo de seu criador.

Nos debruçaremos, portanto, sobre as faces da imagem, acompanhando cada uma delas conforme se revelam, do mesmo modo que o rei dos camundongos que, pouco a pouco, foi se mostrando, coroa a coroa. Começaremos pelo *visual* da imagem, em seus dois tempos distintos: a composição exibida hoje, e a imagem como teria sido no ano em que Tintoretto finalizou o trabalho.

Iniciemos nossa discussão a respeito da imagem com uma apresentação inicial daquela que compõe o fio condutor das indagações teóricas aqui protagonizadas. *A Origem da Via Láctea* é uma tela produzida por volta de 1575 por Jacopo Robusti, artista veneziano que ficou conhecido por seu apelido, Tintoretto. A tela está hoje localizada na National Gallery, em Londres, na sala 9 (room 9). A sala em questão possui formato retangular e aloca, junto à *Origem da Via Láctea*, uma série de outras peças que estão expostas lado a lado, anexadas às paredes.

Figura 1 – *A Origem da Via Láctea*, de Tintoretto, óleo sobre tela, 148 × 165 cm (ca. 1575).
National Gallery, Londres



Fonte: The National Gallery (2025a)

Figura 2 – Interior da National Gallery, Londres - sala com *A Origem da Via Láctea* visualizada pelo tour virtual do Google Arts & Culture



Fonte: Google Arts & Culture (2025)

Figura 3 – Interior da National Gallery, Londres - sala com *A Origem da Via Láctea* visualizada pelo tour virtual do Google Arts & Culture. Imagem ampliada, com foco no quadro



Fonte: Google Arts & Culture (2025)

Por meio dos *Key-facts* (os “fatos-chave”) mencionados no *site* do museu, entendemos que a tela em óleo é identificada como código NG1313 do inventário da Galeria Nacional e tem uma extensão de 1,494m de altura por 1,68m de largura.

Uma informação que de imediato o *in-depth* (o “aprofundamento”) do museu nos fornecerá é que a pintura teria sido conhecida como *A Amamentação de Hércules* no século XVIII, e só a partir de aproximadamente 1857 passará a ser *A Origem da Via Láctea*. Ambos os nomes estão alinhados à narrativa mitológica pela tela ilustrada, mas a mudança do título desloca significativamente o objeto de foco dentro da percepção, aspecto a respeito do qual aqui proponho que dediquemos um olhar mais atento.

Estamos habituados a reconhecer o nome atribuído à imagem como fator fundamental dentro de exposições artísticas. Não fosse ele, muitas vezes a experiência seria para nós radicalmente deslocada da intenção do artista, cujo abstracionismo é ao menos direcionado, viabilizando a conexão entre autor e público.

Por constituir elemento fundamental na atribuição de significado e um dos únicos anexos de informação associados à imagem presentes no espaço neutro do museu, os nomes da obra me parecem dignos de atenção. Atribuir um nome implica em indicar uma forma de ver.

O título de um quadro automaticamente direciona e até amplia a percepção diante da imagem. Imaginemos o seguinte: uma série de salas com imagens dispostas pelas paredes.

Circulamos por este espaço, com outros tantos visitantes, passando os olhos de uma imagem a outra. Então paramos em uma que por algum motivo nos chama a atenção. É neste momento, diante da imagem e em testemunho a tudo aquilo que é por meio dela *apresentado* e apreendido, tanto pelos sentidos como pelo inconsciente, que surge o desejo de buscar mais informações, como descrito por Didi-Huberman (2013, p. 9): “Quer-se-á ir adiante, saber mais, *representar-se* de forma mais inteligível o que a imagem diante de nós parecia ainda ocultar”. Voltamo-nos, então, àquilo que há de visível, acessível, rápido, *disponível* a respeito desta imagem que por algum motivo se destacou dentre as demais no espaço daquela sala: nosso olhar é direcionado àquilo que se lê abaixo dela, seu título, autoria e data. Muitas vezes é tudo o que saberemos sobre ela no espaço do museu; para saber mais, deve-se recorrer a uma pesquisa um pouco mais elaborada.

Compreende-se assim a importância que assume um título: no espaço do museu, ele é na maioria das vezes uma das poucas informações disponíveis a respeito da imagem. Podemos, a partir disto, compreender a dimensão do deslocamento provocado com as distintas nomenclaturas já atribuídas a esta mesma imagem, que já foi tanto *A Origem da Via Láctea* como *A Amamentação de Hércules*.

Não há informações a respeito dos motivos da mudança do título, só o que a National Gallery nos informa é que foi a partir de 1857 que a tela passou de *A Amamentação de Hércules* para *A Origem da Via Láctea*.

Tanto *A Amamentação de Hércules* quanto *A Origem da Via Láctea* são acontecimentos ligados a um mesmo mito. Não me arrisco a dizer que estão aqui discriminados todos os momentos em que ele foi mencionado, mas vale destacar, por meio de alguns textos, algumas de suas versões conhecidas.

Nos *Catasterismos* de Eratóstenes, datados da segunda metade do século III a.C., encontramos a referência mais antiga. São 44 capítulos e a Via Láctea é mencionada nos dois últimos. De 1 a 42, são mencionadas 43 das 48 constelações reconhecidas por Ptolomeu no século II d.C.

Dizem que Hermes, por ordem de Zeus, levou o recém-nascido Hércules ao peito de Hera para que mamasse. Eratóstenes afirma que, ao perceber, Hera o afastou bruscamente, e o leite que jorrou de seu seio espalhou-se em torno, fazendo brilhar entre as estrelas um esplendor, o qual chamamos de Via Láctea (*Galáxia*). Assim, algumas gotas do leite divino formaram esse círculo luminoso que rodeia o céu (Pseudo-Eratóstenes, 1795, local. 182).

Duarte Moreira (2022, p. 74) explica que a composição de *Catasterismos* se dá em pequenas narrativas míticas em prosa “que contam a origem mitológica das estrelas e, conseqüentemente, a formação das constelações”. Em sua tradução, o autor informa que a constituição do texto se dá em forma de epítomes, de modo que o que se possui é um conjunto de resumos, “retirados de epopeias e tragédias que se perderam ao longo do tempo, de mitos que narram a história de seres que são colocados entre os astros; daí o título atribuído à obra: *Catasterismos*, do verbo grego καταστερίζω, que significa *colocar entre os astros*” (p. 74).

Já entre os anos 9 e 14 d.C., entre o fim do império de Augusto e início dos tempos de Tiberio, Marcus Manilius traz outras versões mais conhecidas do mito em seu tratado de Astronomia e Astrologia, *Astronomica*. A respeito do autor e de seu tratado, Vieira Fernandes (2006, p. 22), dirá que:

O conhecimento dos fenômenos celestes é também um daqueles saberes, e um muito especial, pois que sua relação com a mitologia é necessária e direta, e possivelmente a mais sugestiva que há na poesia antiga. No caso particular de Manílio, o jogo de erudição aparece por exemplo, a cada vez que o poeta tem a oportunidade de inserir um mito ou uma breve alusão a par de suas explicações “científicas” ou técnicas, e nesse ponto é que os *Phaenomena* parecem lhe servir ainda mais como modelo.

Exemplifica, neste sentido, esta passagem do livro I, a nós pertinente, na qual Manilius se dedicaria a explicar um “círculo celeste bastante sugestivo, a Via Láctea, em que faz seguir às hipóteses físicas (junção ou abjunção de dois hemisférios) e a etiologia mítica (a trajetória da corrida de Faetonte ou o leite derramado do peito de Juno).

Agora também (o céu) recorda os acontecimentos do passado, e não devo ocultar uma antiga e divulgada tradição, mais suave: que do branco seio da rainha dos deuses jorrou um fluxo de leite, e que tingiu o céu com sua cor; por isso é chamado “caminho de leite”, e o nome vem justamente dessa causa. Ou talvez uma densa multidão de estrelas, tecida em forma de coroa, concentre as chamas e brilhe com luz espessa, e o círculo resplandeça mais claro por causa do fulgor reunido. Ou ainda — talvez — as almas fortes e os nomes dignos do céu, libertos de seus corpos e devolvidos à terra, migrem para essa região e, habitando seu próprio céu, vivam anos etéreos e gozem do mundo celeste (Manilius, 1985, p. 24).

Nesta passagem, Manílio demonstra o vínculo entre mito e razão astronômica, sugerindo que a Via Láctea pode ser tanto uma causa natural quanto o lar das almas heroicas e sábias. Em 1473, o texto é relançado por Poggio Bracciolini e dá origem a outras incontáveis edições, publicadas posteriormente. É na *Astronomia poética* de Higino que encontramos, porém, a

maior sorte literária. Datado de 89-86 a.C., neste texto o autor apresenta diferentes versões do conto e, no capítulo 43, dá a este o título de “A Via Láctea”.

Além disso, mostra-se um círculo de cor branca no céu, círculo que alguns chamaram de leite. Eratóstenes, em *Hermes*, conta que Juno, sem saber, deu leite a um recém-nascido. Quando descobriu que era filho de Maia, afastou-o. Assim surgiu no céu o brilho do leite derramado. Outros dizem que, enquanto Juno dormia, Hércules foi colocado em seu peito, e quando ela acordou, aconteceu o mesmo. Alguns dizem que Hércules, por voracidade, tomou muito leite e não pôde segurar na boca, derramando-o e formando o círculo. Outros contam que, quando Ops apresentou uma pedra a Saturno em vez do bebê, ele ordenou que a amamentasse. Ao apertar o seio, o leite derramado formou o círculo mencionado anteriormente (Higino, 2008, p. 295-296).

Há variações consideráveis nos relatos conservados do mito. Eratóstenes afirma ter sido Hermes aquele que colocou Hércules nos seios de Hera e menciona a reação brusca da deusa ao vê-lo e perceber a identidade da criança; em Manilius, associa-se apenas o jorro do leite à criação da Via Láctea, concebendo o fluido como elemento gerador do fenômeno. Higino traz registro da versão do poema épico *Hermes*, de Eratóstenes, em que teria sido o deus quem mamou o seio de Hera, ao invés de Hércules. Enquanto algumas versões atribuem o derramamento de leite à extraordinária capacidade de sucção do bebê, outras destacam o repúdio de Hera ao descobrir sua identidade. Mas em todas o leite é o elemento gerador da galáxia.

Pensar textos antigos traz perspectivas interessantes sobre o tema abordado na imagem, que devemos nos dedicar a observar. Podemos comparar os elementos visíveis com as informações que os textos nos oferecem; a partir da imagem, podemos compreender o texto e o texto complementa o que vemos na imagem – ainda que cada um deles nos remeta a uma representação própria. A busca se torna ainda mais interessante quando ultrapassa a relação temática e se volta aos contextos: qual deles estaria diretamente relacionado à imagem criada por Tintoretto? Qual deles teria sido o insumo que trouxe inspiração e culminou na razão de existência da imagem que aqui olhamos?

Saber qual teria sido a referência do pintor pode também acrescentar elementos importantes – o que esta imagem poderia estar verdadeiramente representando no momento em que foi pintada? Poderia ter um significado contextual que a pesquisa conseguirá revelar?

Na *Origem da Via Láctea* como encontramos na National Gallery, vemos cores, figuras, estrelas. Vemos tecidos, movimento, agitação. Vemos a escolha de contrastes entre um laranja vibrante, o azul do canto inferior esquerdo e o vermelho ao lado. Ainda sobre o contraste, a pele

da única mulher retratada na tela chama atenção por sua brancura: a luz traz destaque sobre sua forma. Ainda assim, o branco de sua pele é muito diferente do branco do tecido atrás e abaixo dela, que por sua vez também é diferente do branco das nuvens no topo e ao fundo. Na parte de baixo, há algumas partes de escuridão, com nuvens mais densas. Uma tocha aparece, com uma chama que pode ser identificada, mas não ilumina nada ao seu redor; sua luz não tem efeito sobre as outras figuras. Por fim, outros componentes são os animais – pavões, uma águia – e os pequenos anjos, os *puti*, como os conhecemos.

Não posso deixar de atribuir a escolha *desta* imagem para um trabalho tão amplo ao meu gosto pessoal. Fui cativada pelas cores vivas e pelo movimento. Com o recurso da aproximação, veremos que Tintoretto também se dedicou aos tecidos, não apenas em suas nuances de tom, em seu caimento e suas dobras, mas em estampas. O tecido azul no canto inferior esquerdo, que aparece quase no mesmo tom com a figura masculina que parece invadir a tela, vinda do canto superior direito, são lisos. O tecido vermelho, por outro lado, é repleto de detalhes e tem pontos em dourados que, quando olhamos muito de perto, por meio do *zoom*, parecem aleatoriamente posicionados, mas, de uma distância razoável, remetem a fios dourados que brilham, realçando as partes atingidas pela luz. O tecido alaranjado não possui fios dourados – ele possui pérolas e pedras, estampado em uma trama vermelha, marcada por losangos. Com a possibilidade de ampliar a tela até tão assustadoramente próximos que quase perdemos a referência do contexto geral com sua parte, vi também que há um travesseiro onde a cabeça da figura feminina estava pousada. Ela parece ter acabado de despertar, mas também parece estar quase de pé.

Zeus, vestido com um manto, mas com o torso nu, é acompanhado por uma águia, símbolo de autoridade, que em suas garras carrega um *fulmen* (raio), que simboliza poder. Estes elementos estão ligados a tal representação desde o período grego arcaico, sem que praticamente tenha havido modificações. Os pavões seriam, por sua vez, atribuídos a Hera, e tal associação entre a deusa e a ave exótica se daria no final do período helenístico, no contato entre Grécia e Índia e torna-se indissociável durante o Renascimento, devido à narração do mito de Io. Os itens portados pelos quatro anjos – uma tocha e uma flecha, um arco e flecha, uma corrente e uma rede aberta – também sugeririam analogias ao amor passional e conjugal.

Ora, para além da iconografia que *conhecemos*, o museu então nos informa de que existe uma iconografia que *não conhecemos*, parte deste mesmo quadro. Também por meio do *in-depth* (o “aprofundamento”), somos informados pela National Gallery que aquilo que hoje vemos é apenas uma parte da tela original: a parte de baixo teria sido cortada por volta de 1727 e corresponderia a mais ou menos *um terço* do quadro original. Ou seja, o que vemos e podemos

visualmente testemunhar desta produção corresponde a apenas 2/3 do que o quadro originalmente seria.

Para o visitante que vai até o museu, diferente do título, esta não é uma informação que cabe na ficha técnica que acompanha a imagem. Neste caso, o material e o visual parecem automaticamente atropelar o imaterial invisível, por parecerem testemunhos mais verificáveis e mais próximos da verdade. Assim, para muitos observadores, desconhecedores da existência de uma parte ausente, é provável que ela não tenha feito qualquer falta.

A data indicada junto ao quadro faz referência ao ano em que foi finalizada aquela produção – e esta informação não está incorreta. É fato, olhamos para um quadro que foi terminado entre 1575 e 1578 – a primeira data, indicada pela Galeria Nacional de Londres na ficha básica do quadro em seu *site*, com um *aproximadamente* que antecede o ano exato; a segunda, data sugerida pela historiadora da arte, Cecil Gould, em comparação com as quatro alegorias de temas clássicos pintadas para o Anticollegio do Palácio Ducal, em Veneza, conforme nos informa um dos boletins técnicos disponíveis (Plesters, 1980).

Todavia, tal associação pode levar o observador a crer que se trata de uma *mesma imagem*: a de 1575/78 e a aquela que tem diante de si. Deste modo, ele pode ser induzido ao erro e pode lhe passar despercebido que, talvez, a imagem que vê não seja *exatamente* aquela que foi produzida. Ao olhar para a data, pensamos olhar diretamente para o item finalizado em 1575, mas esta não é a realidade. Em verdade, olhamos para um item que, desde finalizado, passou por diversos processos e talvez várias alterações até nos alcançar – e precisamos ter isto em mente.

Ao traçar objetivamente a trajetória histórica deste quadro em questão, veremos, por exemplo, que no curso de sua existência, os 298 anos da *Origem da Via Láctea* sem a base já superaram os 152 em que teria se mantido em sua completude.

A questão do recorte se mostra ambígua: a parte ausente não muda o visual da imagem como hoje conhecemos. Ela não faz falta para o observador que a desconhece. Afinal, a imagem como está é tudo aquilo que restou de sua versão original, e há mais tempo representa o quadro conhecido como *A Origem da Via Láctea* do que em qualquer outro formato. A *parte*, nesse sentido, impõe-se como a versão que conhecemos de um *todo* que não conhecemos e, desse modo, supera, como real e visível, o idealismo imaginário daquilo do *todo* que já não existe.

Ao mesmo tempo, a parte perdida pode revelar mais sobre a imagem que sobreviveu. Além disso, uma vez ciente de que esta é uma *parte* de um quadro original, e não a peça completa, isto automaticamente altera a forma de pensá-la. O *todo* se transforma em *parte*: ao

descobrir que existe uma ausência significativa na parte de baixo do quadro, passamos a pensá-lo como parte de um todo, e não como o todo que inicialmente supomos que fosse.

Assim foi que, ao descobrir que havia um “todo” para ser descoberto e visto e tomando ciência do tamanho significativo da parte perdida da imagem, me tornei repentinamente ciente de que aquela imagem que eu via já não podia ser vista da mesma forma: aquela imagem que ali se apresenta na exposição, emoldurada e cheia de vida, não trata do todo e é assim que se propõe sobre ela um olhar distinto. Não apenas sobre ela, o visual e o objeto, mas sobre esse deslocamento do olhar: como a busca dos olhos se modifica significativamente e, com ela, o sentido da imagem.

Agora, é a partir da própria Galeria Nacional, hoje expositora da imagem que aqui tratamos, que podemos obter a maior parte das informações sobre ela – sua trajetória, suas restaurações mais recentes e outras curiosidades pertinentes à imagem.

O boletim técnico da National Gallery sobre as pinturas de Tintoretto na Galeria, escrito por Joyce Plesters, publicado em 1979 (parte I) e 1980 (parte II), nos fornece informações cruciais sobre o corte físico aplicado na tela, e algumas evidências visuais da composição original da *Origem da Via Láctea*.

De acordo com ele, o quadro foi adquirido pelo museu em 1890, vindo da coleção do Conde de Darnley e descrita no catálogo manuscrito como em “bom estado”. No entanto, no mesmo ano ela foi reentelada e, depois reentelada novamente sobre a primeira tela de forro. Reentelar é um mecanismo de conservação que consiste na adesão de um tecido protetor no verso de uma tela – intervenção levada a cabo em casos imprescindíveis, de modo a optar sempre por métodos menos invasivos.

Além disso, há registros de que, em 1938, sua borda superior precisou ser reforçada, procedimento repetido mais tarde, com uma faixa de tela em 1957, que reforçou todo o contorno do quadro. De 1970 a 1973, foi realizada limpeza e restauração pelo restaurador-chefe da época, Arthur Lucas. Joyce Plesters dirá que “Assim como no caso de *Cristo lavando os pés dos discípulos* [outra pintura de Tintoretto, previamente mencionada no boletim] a compreensão do estado da obra dependia de conhecer sua história — e, no caso de *A origem da Via Láctea*, também da sua iconografia” (Plesters, 1979, p. 20).

O tema, de mitologia clássica, é raro: retrata Juno, rainha dos deuses; Júpiter, rei dos deuses; e o infante Hércules. Tão incomum é o assunto que Carlo Ridolfi, em sua biografia de Tintoretto (1642), confunde a criança com Baco, outro filho de Júpiter. A relação entre as figuras é complexa, mas relevante para entender o estado atual da pintura. Júpiter tinha o hábito de seduzir

mortais em disfarces engenhosos — como o touro e a chuva dourada, temas frequentes em pinturas. O nascimento de Hércules resultou de um truque particularmente baixo, quando Júpiter apareceu disfarçado de marido da mulher desejada. Querendo tornar o menino imortal, levou-o até Juno, que dormia, e o colocou em seu seio para que bebesse o alimento dos deuses. O vigoroso bebê — futuro símbolo de força — sugou com tanta energia que Juno despertou assustada e, ao afastá-lo, um jato de leite subiu ao céu, formando a constelação da Via Láctea. Tintoretto, sempre atento ao momento psicológico do drama, capturou-o magistralmente — a composição explode em luz e movimento, como uma roda de fogos girando em meio a estrelas, membros radiantes e drapeados ondulantes. Os putti trazem os “símbolos eróticos habituais” — archotes e flechas, segundo Cecil Gould. Os pavões são o emblema de Juno; a águia e o raio (representado por um objeto semelhante a um caranguejo em suas garras) simbolizam Júpiter; e a rede representa o engano, a trapaça feita contra Juno³ (Plesters, 1979, p. 20-21, tradução livre).

O boletim traz informações detalhadas que explicam, por exemplo, que a data da pintura foi atribuída por Cecil Gould em torno de 1578, por comparação com as quatro alegorias de temas clássicos pintadas para o Anticollegio do Palácio Ducal, em Veneza. Nele, a National Gallery nos informa que um recorte considerável foi feito na parte de baixo da pintura, hoje com exatamente $58\frac{1}{2} \times 65$ pol. ($1,48 \times 1,65$ m); não um pequeno corte, mas há evidências de que o recorte corresponderia a cerca de um terço da parte inferior da composição.

Deste modo, perseguiremos aquilo que há de *invisível* na imagem – incluindo, em primeiro lugar, 1/3 de sua composição, que um dia esteve visível.

Pensar a parte perdida é um exercício intuitivo e é natural que seja: pode ser revelador, trazendo indícios de fontes textuais nas quais o artista teria se baseado para criar sua composição, revelando elementos visuais que podem transformar a interpretação da imagem e abordando novas perspectivas sobre a intenção do pintor. Também instiga a reflexão de como as transformações ao longo do tempo podem modificar a recepção de um objeto histórico.

³ Traduzido de: The subject, drawn from classical mythology, is one seldom depicted. The principal figures portrayed are Juno, the queen of the gods, her husband Jupiter, king of the gods, and the infant Hercules. So rare is the theme that Carlo Ridolfi in his biography of Tintoretto published in 1642, not quite fifty years after the painter's death, confuses the child with the infant Bacchus, another of Jupiter's progeny. The relationship of the characters to one another is complex but has relevance to the present condition of the picture. Jupiter had a habit of seducing mortals in a variety of clever disguises (in the form of a bull and a shower of golden rain he frequently figures in paintings). Hercules' birth was the result of a particularly low trick on Jupiter's part, when he appeared to the lady in question disguised as her own husband. Wishing to make the boy immortal, Jupiter carried him to where Juno lay asleep and put him to her breast so that he might drink the food of the gods. The suckling of the lusty infant, later to be renowned for his strength, awoke Juno with a start and, as can be seen in Tintoretto's picture, as she drew away from the child a shower of milk shot upwards to the sky to form the constellation of stars known as the Milky Way. Tintoretto, who has an unfailing instinct for the psychological moment in any drama, captures it here and the whole composition seems to be exploding like a catherine wheel in a whirl of shooting stars, radiating limbs and swirling draperies. Incidental props are the attendant putti, bearing what Cecil Gould terms 'the usual erotic symbols' of torches and arrows. The peacocks are Juno's particular emblem, the eagle and the crab-like object in its claws which is meant as a thunderbolt are Jupiter's and the net symbolizes deceit, the trick being played on Juno.

Mais tarde, imergiremos em outra percepção do museu – como espaço físico, de exposição, pensado para promover uma dinâmica entre imagens e observadores. Por enquanto, é importante destacar que foi por meio do caráter institucional e informativo da Galeria Nacional que descobrimos a maior parte do que se sabe sobre a imagem: como um “mentor” de seu acervo, o museu concentra e disponibiliza informações e material a respeito de suas peças. A partir deste boletim técnico, escrito por Joyce Plesters para a National Gallery, outro texto cresceu em importância. *Geoponica*, livro bizantino de textos sobre botânica que então acreditava-se ter sido escrito pelo Imperador Constantino e impresso em Veneza em 1542 e 1549, é apontado como a possível fonte de Tintoretto para criar sua composição.

Na parte do herbário que trata da história do lírio, descreve-se que, na lenda de Hércules, enquanto o leite que jorrou para cima do seio de Juno se transformou na constelação estrelada da Via Láctea, o leite que caiu para baixo sobre a Terra deu origem aos lírios. Outra fonte, a *História de Hércules* de Gregorio Giraldi (1557), descreve o mesmo episódio (Plesters, 1979, p. 21).

Ora, este texto traria pontos ainda não abordados por nenhum outro: nesta versão do mito, o leite que teria jorrado do seio da deusa, ao cair na terra, teria formado as flores de leite. Não vemos lírios na pintura como hoje se encontra – conforme veremos, este é um elemento importante, que irá trazer significado a rascunhos já conhecidos que representavam a pintura completa, vestígios que felizmente possuímos.

2.3 REFLEXÕES SOBRE UM RECORTE

Na Galeria da Accademia, em Veneza, um desenho sobre papel, antes considerado um esboço preparatório para o quadro, passou a ser presumido como uma cópia feita após a pintura, mas anterior à mutilação da parte inferior. De acordo com o boletim, a metade superior do desenho mostra exatamente a mesma composição do quadro da National Gallery.

A metade inferior mostra uma figura feminina nua deitada no chão, com ramos brotando de seu corpo — provavelmente a deusa da Terra. O desenho é fraco comparado aos de Jacopo Tintoretto, e traz a assinatura de Domenico Tintoretto, seu filho e assistente, embora essa atribuição seja duvidosa. É consenso que se trata de um desenho *baseado* na pintura da National Gallery, não um esboço preparatório (Plesters, 1979, p. 21).

Figura 4 – Domenico Tintoretto: *Le origini della Via Lattea*



Fonte: Tintoretto [ca. séc. XVI]

Via e-mail, enviado no dia 7 de outubro de 2024, a senhora Valeria Poletto confirmou, em nome da Gallerie dell'Accademia de Venezia, que possuem na coleção de desenhos “uma folha de Domenico Tintoretto, cópia da composição de seu pai, Jacopo Tintoretto” e informaram que o número de catálogo do desenho é 121, a ser citado como cat. dis. 121. Não está acessível pelo *site* porque, de acordo com ela, a sala de consulta da Galeria está fechada e a obra não está visível. Datada do séc. XVI, é nomeada As origens da Via Láctea [Le origini della Via Lattea] e possui as dimensões 357 × 252 mm.

Além deste, outro desenho da mesma composição, feito por Jacob Höfnagel, pintor da corte do imperador Rodolfo II, é reconhecido pela National Gallery, que também aponta indícios de que *A origem da Via Láctea* fazia parte de um ciclo sobre a vida de Hércules, encomendado por Rodolfo II — grande patrono e colecionador da época. Temos acesso ao rascunho de Höfnagel no portal online de busca do Gabinete de Gravuras e Desenhos dos Museus Estatais de Berlim (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlim), abordada pela National Gallery:

Há outro desenho da mesma composição feito por Jacob Höfnagel, pintor da corte do imperador Rodolfo II. Há indícios de que A origem da Via Láctea fazia parte de um ciclo sobre a vida de Hércules, encomendado por Rodolfo II — grande patrono e colecionador da época⁴ (Plesters, 1979, p. 21, tradução livre).

Figura 5 – Rascunho atribuído a Jacob Hoefnagel: A Formação da Via Láctea (estudo após Tintoretto)



Fonte: Hoefnagel (2025)

Nos esboços atribuídos a Domenico e Hoefnagel, uma mulher jovem, nua como Juno, estende o braço, deitada sobre terra coberta por flores: a palma da mão aberta, direcionada ao peito da deusa parece receber o líquido milagroso da vida. A presença de tal figura remete a uma versão específica da história – aquela presente em *Geoponica*.

⁴ Traduzido de: There exists a second drawing of the same composition by Jacob Höfnagel. A link with the National Gallery painting is that Höfnagel was court painter to the Emperor Rudolph II. There is some evidence (2) that the National Gallery Origin of the Milky Way was one of a cycle of paintings depicting the life of Hercules and commissioned from Tintoretto by Rudolph II, one of the great patrons and collectors of the age.

Quando Júpiter teve Hércules com Alcmena, que era mortal, quis fazê-lo participar da imortalidade; e o colocou ao seio de Juno, enquanto ela dormia, quando ele ainda era uma criança; e o menino, saciado de leite, afastou-se do peito, mas o leite continuou a fluir copiosamente quando o menino foi retirado; e o que se espalhou pelo céu formou o que se chama a Via Láctea; e o que correu sobre a terra e tingiu sua superfície produziu o lírio, que é como o leite em termos de cor (Bassus; Constantine VII, 1806, p. 81-82).

Nesta versão, aqui representada pelo texto de 1806, traduzido por Thomas Owen, o lírio é um dos pontos centrais da composição. O trecho citado é nomeado como o livro XIX: “A respeito do lírio”. Alguns elementos visuais passam, então, a fazer mais sentido: o recorte no torso do anjo, na lateral inferior direita, as nuvens escuras e densas que compõem a base do quadro, e parecem fugir ao contexto, criavam uma conexão com uma outra grande parte. A mulher, que estaria representada no recorte, deitada, com a palma da mão erguida ao céu, como nos mostra o esboço, pode remeter a várias coisas que podem ser especuladas. Não há qualquer vestígio de sua figura na tela hoje.

Dentre os esboços, o de Domenico parece mais fiel à composição original, considerando sua semelhança com a pintura como a vemos hoje. O mesmo recorte se mostra perfeitamente possível neste desenho: traçar a mesma linha e recortá-lo daria à parte superior o mesmo aspecto do quadro que hoje testemunhamos. No de Hoefnagel, por outro lado, um recorte em linha na horizontal na altura do torço do *putti* do lado inferior esquerdo implicaria no recorte de parte do corpo de Juno e em uma grande distância até o anjo que hoje aparece recortado, à esquerda. Em informações fornecidas pela Galeria de Veneza, o esboço (número de catálogo 121) de Domenico é confirmado como uma cópia da composição de Tintoretto, com dimensões 357 x 252 mm. Podemos, assim, tecer uma comparação em relação às suas proporções, considerando os 149.4 x 168 cm da tela cortada de Tintoretto, exposta na National Gallery.

O esboço é aproximadamente sete vezes menor do que a tela de Tintoretto. Podemos deduzir seu tamanho original a partir de sua largura, cuja medida não foi alterada: a largura da tela original, 168cm, pode ser dividida pela largura do esboço, em centímetros, 25,2 cm. O resultado, 6,6667, nos indica que a tela seria aproximadamente 6,7 vezes maior do que o rascunho feito por Domenico. Quando aplicamos esta lógica de proporção ao comprimento do esboço (357 mm), chegamos à conclusão de que o comprimento do quadro original equivaleria a 238cm.

Aplicar proporções matemáticas a trabalhos artesanais é arriscado; não podemos esperar que as proporções do esboço de Domenico e da tela de Tintoretto sigam à risca tais métricas, como uma foto digitalmente ampliada. No entanto, tais pontos servem de referência para

mensurar a área perdida. Eles nos indicam que, de fato, de 238cm de comprimento, olhamos apenas para os 149,4 cm restantes. Ou seja, foram perdidos aproximadamente 88,6 cm, que, junto à largura, equivaleriam a uma área de 14.884,8 cm². Proporcionalmente à área total, concluímos que mais de 1/3 do todo teria sido perdido – mais precisamente, 37,2%.

Isso é algo que não vemos na imagem e não nos é informado imediatamente pelo museu. Este caso certamente não se restringe a esta única imagem. Muitas das telas expostas, de épocas similares, viveram uma longa história até chegarem ao museu: história que pode ter sido marcada por recortes a respeito dos quais o observador que as testemunha sequer saberá.

Figura 6 – Rascunhos lado a lado, para melhor visualização



Fonte: Dados da pesquisa

Nota: à esquerda, a Figura 4, *A Origem da Via Láctea*, atribuída a Domenico Tintoretto, atualmente na Gallerie dell'Accademia, em Veneza. À direita, *A formação da Via Láctea*, rascunho atribuído a Jacob Hoefnagel em estudo de Tintoretto, atualmente no museu Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, em Berlim

Ainda aplicando as proporções do esboço em consideração à tela, atendo-nos especialmente ao esboço de Domenico, e olhando para a área que representaria a parte perdida da imagem original, vemos então que haveria um significativo espaço de vazio na imagem, na lateral direita, entre o anjo que leva o arco e a base do quadro.

Notamos este espaço quando comparamos os dois esboços, lado a lado, como é possível por meio da imagem acima. No esboço de Domenico, o vazio de figuras vai quase até o meio

da tela e mesmo a retratação das flores é mais discreta do que na de Hoefnagel. Plesters (1979), no boletim técnico da National Gallery, relaciona os dois rascunhos à versão do mito presente em *Geoponica*. Ela explica que

O verdadeiro significado desses desenhos só foi reconhecido em 1938, quando E. Mandowsky chamou atenção para uma variante bizantina da lenda da Via Láctea, contida no herbário *Geoponica* (tradução italiana publicada em Veneza, 1549) — data conveniente para inspirar o tema de Tintoretto, provavelmente pintado por volta de 1578. Nesse herbário, ao narrar a origem do lírio, conta-se que, enquanto o leite que subiu ao céu formou a Via Láctea, o que caiu na terra originou os lírios. Outra fonte, Gregorio Giraldi (1557), descreve o mesmo (Plesters, 1979, p. 21).

Pessoalmente, tais aspectos da composição original me levam a crer que ambas as hipóteses são possíveis: a mulher que aparece nua na parte perdida do quadro pode ser Ops, a personificação da Terra? Talvez; há elementos interessantes a considerar. O esboço, quando aproximamos, mostra que a mão que ela estende para cima não está apenas erguida, mas se mistura ao fundo. Os dedos não são muito definidos e se alongam em uma dinâmica que acompanha algum outro elemento, externo. Do mesmo modo, a outra mão, na qual se apoia, se mistura à terra e, neste caso, os dedos parecem apresentar ainda menos definição e se alongarem ainda mais com o relevo. Além disso, o contorno do espaço onde ela se apoia – seja ele um gramado, uma rocha ou a própria estrutura da terra – acompanha o contorno de seu próprio corpo.

Outro elemento visual bastante interessante que me chamou a atenção e seria adequada a esta teoria seria a nuvem mais densa e escura na parte divisora da tela. Na imagem original, ela parecia indicar que algo estava faltando. Era demasiado escura quando comparada aos outros elementos e sua presença parecia não apresentar propósito. No entanto, partindo da hipótese que há uma divisão entre topo e base – no topo, os deuses celestes sobre as nuvens e, no solo, a deusa da Terra com as flores –, sua participação se transforma quase em um protagonismo, como uma divisória decisiva, um limite entre estes dois polos de um mesmo universo, opostos ainda que conectados. Isto é dito com a cor, mas também é dito com o *espaço*.

A nuvem escura marca uma divisória que, então, para nós, se materializa com o espaço que se abre para que possamos ter à frente a vista do horizonte. No esboço de Domenico esta linha é muito bem definida, enquanto no de Hoefnagel ela sequer aparece.

Elementos terrestres surgem do chão: galhos com flores e folhas assumem o protagonismo no primeiro plano, mas ganham espaço na vertical apenas o suficiente para serem

vistos sem cobrir a vista, que então ganha grande importância. De fato, a figura nos mostra um enlace, ainda que muito bem dividido, entre céu e terra.

Figura 7 – *The Origin of the Milky Way*, óleo sobre tela, 74,5 × 53 cm (final do séc. XVII).
Coleção particular



Fonte: Dunkerton, Foister e Penny (1999)

A figura acima é citada por Plesters (1979) no boletim técnico da National Gallery, como mais uma evidência, que apareceu no mercado de arte alemão dos anos 1920. Trata-se de uma pequena cópia a óleo – de 74,5 x 53 cm – do quadro completo. Nela, “as flores à direita pareciam rosas, não lírios — o que se aproxima do desenho da Academia (Figura 4), onde mal se distinguem as flores” (p. 21). A cópia, datada do final do século XVII, também aparece em *Dürer to Veronese: Sixteenth-century paintings in the National Gallery*, de Jill Dunkerton, Susan Foister, e Nicholas Penny (1999) e está atualmente em coleção privada, na Alemanha.

A cópia como se apresenta deixa ainda mais evidente que a mulher da base do quadro se mistura à terra: ela é parte dela. Os dedos da mão se alongam em galhos dos quais brotam folhas; o corpo se mistura com a paisagem e é dominado pela flora que se apresenta. O tamanho da tela, no entanto, não é a única diferença radical da cópia para a tela original: nesta imagem

copiada não se vê o leite esguichando, nem para cima, nem para baixo. Sequer se vê a Via Láctea, tão presente na imagem de Tintoretto.

Figura 8 – Recorte d’*A Origem da Via Láctea*, com foco nos jatos de leite que disparam para cima e para baixo



Fonte: The National Gallery (2025a)

Retomamos à questão do nome atribuído à imagem. A cópia do século XVII aqui já exibida não remete à origem de uma Via Láctea. Afinal, não há Via Láctea nem elementos ou sinais que remetam à ideia de astros. Não há estrelas, não há marcas no céu; não há, principalmente, o leite que jorra com tanto destaque na pintura original.

O que pode ser visto com bastante clareza é que há um bebê sendo amamentado e que nestas figuras há um ar de misticismo – um observador que já tenha visto pinturas de estética similar e se atentado a outros títulos, possivelmente já poderia concluir que se trataria de deuses, e não de pessoas comuns sendo ali representadas. Afinal, a figura do homem invade o espaço do quadro, vindo de cima, como se estivesse flutuando no céu; a figura feminina flutua sobre as nuvens, bastante destacadas e quase didáticas com suas sombras, formato e a textura que remetem àquilo que vemos diariamente no nosso céu comum, em qualquer lugar do mundo.

Trazendo o histórico de processos de restauração com mais detalhes, Plesters (1979) explica questões pertinentes à imagem em associação com aquilo que visualmente se mostra em sua cópia em miniatura:

Na pintura original, a remoção de uma repintura de nuvem na parte inferior revelou ramos de folhagem sob o corpo do putto à direita e outro pequeno à esquerda — correspondendo às “flores” da cópia. Após a remoção do verniz e das repinturas, e tendo em mente a versão da lenda com os lírios, observou-se que havia estrelas tanto acima quanto abaixo — o que não fazia sentido iconográfico. Sob o microscópio binocular, percebeu-se que as estrelas na parte inferior foram acrescentadas sobre rachaduras. Análises químicas mostraram que o pigmento amarelo (em ambas as regiões) era amarelo de estanho e chumbo, comum até meados do século XVIII. Isso indicava que as estrelas inferiores haviam sido adicionadas antes de 1750. O catálogo de 1727 do Palais Royal, em Paris (onde o quadro esteve), já registrava as dimensões atuais — confirmando que os acréscimos ocorreram antes dessa data. As estrelas inferiores, portanto, foram removidas. Outro achado: o véu transparente na coxa direita de Juno era uma repintura posterior cobrindo pequenas perdas de tinta. A análise do pigmento (branco de chumbo) não permitiu datar, mas a radiografia mostrou que Tintoretto originalmente havia pintado o torso drapeado, depois mudando de ideia e cobrindo com tom de pele (Plesters, 1979, p. 23).

Percebemos, com demasiados elementos visuais, que a mulher pousada na parte de baixo se mistura à terra: nas mãos, nos quadris, os galhos as cobrem e envolvem, sem sufocá-la, como se fossem um só. Nesta cópia, é ainda mais provável que a mulher em questão seja uma representação de Ops.

O esboço de Domenico, por outro lado, não parece sugerir um protagonismo tão grande às raízes e folhas que envolvem o quadril desta figura. As linhas nas pernas mais parecem sugerir um sombreamento do que a condução dos galhos que vemos com bastante destaque na cópia, o que pode nos alertar para a possibilidade de que na pintura original elas sequer fossem representadas.

Outra questão que da mesma forma me parece bastante pertinente é a *nudez* das figuras. A figura masculina, em *A Origem da Via Láctea*, é quase que completamente coberta: estão expostos o torso e as canelas, até os pés. A figura central, na qual mama a criança, está totalmente nua, tanto na imagem original como nos esboços e na cópia do século XVII. Independente da referência, seja a imagem original, o rascunho de Domenico ou a cópia do século XVII, ela mantém o padrão de estar entre muitos panos, sem que nenhum a cubra, e se mostra em sua nudez, completamente visível.

A questão remete ao nu de Kenneth Clark (1956), em que se estabelece uma distinção fundamental entre o nu (nude) e o desnudo (*naked*). Neste nu - artístico - não existiria, para Clark, uma correspondência a um corpo simplesmente despido, mas a uma construção formal e idealizada, na qual o corpo é organizado segundo princípios de harmonia, equilíbrio e clareza. Nesse sentido, o nu se afastaria da contingência do corpo real e de sua carga erótica imediata,

operando como uma convenção estética que transforma a nudez em linguagem visual elevada e, de certo modo, neutralizada. Em contrapartida, o desnudo daria conta deste oposto: associado à exposição do corpo em sua fragilidade, à sensação de constrangimento e à presença mais direta da carne.

Ora, podemos pensar tais conceitos nesta imagem, lembrando inclusive as questões levantadas por Didi-Huberman (2013) a respeito delas: existe uma idealização na beleza do nu aqui exibida; no entanto, seria ela completamente compreendida pelo conceito do nu de Clark (1956)? É justamente essa separação tão rígida entre esses dois opostos que incomoda Didi-Huberman, que propõe compreender a imagem como um campo de tensões, no qual sobrevivem gestos, afetos e temporalidades heterogêneas. Ora, sempre existirão dimensões conflitivas na imagem, que não se fixa como uma forma pura, mas permanece atravessada por contradições que desafiam qualquer leitura que busque isolá-la em um ideal atemporal.

Fosse a figura feminina da base uma representação da terra, uma deusa, *mãe* dos deuses acima colocados, estaria sua nudez de tal forma coberta? Por que tal inserção de arbustos nesta parte do corpo, estando eles tão presentes em outras partes do quadro, e já representados de modo tão explícito quando os dedos de uma de suas mãos se alongam como raízes e os da outra imergem na terra? Tais questões me fazem crer que a hipótese de se tratar de Alcmena, mãe mortal de Hércules, não deve ser ignorada. Especialmente, também, porque Ops não é mencionada no texto da *Geoponica*. Além de Júpiter, Juno, Hércules, a Via Láctea e os lírios de leite, é Alcmena quem é citada, logo de início: “Quando Júpiter teve Hércules com Alcmena, que era mortal, quis fazê-lo participar da imortalidade” (Bassus; Constantine VII, 1806, p. 81-82).

Relembrar o texto em *Geoponica* que narra o mito nos auxilia a buscar mais elementos nas imagens que temos disponíveis. Especialmente porque, a respeito de um ponto específico e crucial, o texto não nos deixa dúvidas: a amamentação de Hércules é a *causa* da criação da Via Láctea; da mesma forma, é esta amamentação que gera os lírios sobre a superfície da terra. A sucção e o disparo do leite que geram a Via, conhecida justamente como *Láctea*, e os lírios de leite. Retomemos, então, a imagem original e seus dois títulos, a fim de compreender como cada título pode direcionar o olhar diante daquilo que ela exhibe.

A partir de *A Origem da Via Láctea*, como é conhecida desde 1857, nosso olhar é conduzido à formação cósmica deste fenômeno eterno. Já observada pelos gregos, representada em seu aspecto místico por Tintoretto e Peter Paul Rubens, mas também em forma naturalista na *Fuga do Egito* de Adam Elsheimer, o nome posiciona o observador como testemunha do

mistério da grandeza do universo. Também traz à tona uma inevitável comparação temporal: a visão do homem se transforma diante das estrelas, mas elas parecem no imenso céu. Conforme lembra Vellodi (2019), Tintoretto está pintando nos anos após a publicação do texto revolucionário de Copérnico, em 1543. Em *Sobre as revoluções das esferas celestes*, considerado a base da Revolução Científica, Nicolau Copérnico propôs que a Terra girava em torno do Sol, no modelo heliocêntrico e que também girava em torno de seu próprio eixo diariamente – o que explicaria o movimento aparente dos planetas e estrelas.

Por outro lado, a associação ao título *A Amamentação de Hércules* desloca significativamente o olhar diante da mesma imagem. Apesar de não termos confirmação de que este era o título original atribuído à imagem por Tintoretto, o que nos daria indícios do que o artista em si haveria planejado para a tela, sabemos que *A Amamentação de Hércules* é como era conhecida antes de ter o nome trocado.

Por mais que ambas as nomenclaturas façam referência ao mesmo mito, na versão como se apresenta em *Geoponica*, um título como *A amamentação de Hércules* coloca a criança como a protagonista. Nossos olhos se voltam para ela e entendemos que ela é o elo que une todos os elementos da pintura – ela é, tanto fisicamente, no quadro, quanto dentro da narrativa, o centro de tudo. Sob tal título, portanto, a tela é reposicionada: por mais que esteja estética e visivelmente representada, a Via Láctea deixa de ser o foco e a *imortalidade* adquirida por Hércules, ainda bebê, toma seu lugar. Sem consciência das implicações de tal feito, a criança tem sua vida completamente transformada ao sugar o leite divino – e tal instante, no qual tudo acontece, é representado com todo este movimento. O ato de Jupiter, inicialmente secreto, articulado e concretizado às pressas, sem o consentimento dos demais envolvidos, deixa inúmeros desdobramentos. Bem, em que implicou a amamentação, no caso de Hércules? A partir do leite da deusa é que a criança, filha de uma mortal, torna-se imortal. Tal denominação implicaria, portanto, em um destaque para aquilo que a amamentação neste caso representa: o tornar-se imortal, eterno, além do tempo.

Ao olhar para a imagem, percebo alguns elementos que parecem colocados para traduzir o significado real de imortalidade, com destaque para a distância que se interporia entre os personagens. Quando pensamos na possibilidade de a mulher representada na base do quadro ser a mãe mortal de Hércules, Alcmena, o vazio do lado direito, aqui já mencionado, adquire ainda mais importância: uma distância intransponível se colocará entre mãe e filho. Mortal, ligada à terra e ao curto tempo de existência de sua humanidade, a mãe então enfrentaria uma distância não só entre céu e terra, materializada tanto no espaço que se percebe na tela, entre a

base onde estão as folhas e o primeiro anjo, que aparece sobre a nuvem escura e densa que demarca o início do universo celestial, como também na visão do imenso horizonte ao fundo. Para além disto, uma distância *temporal* a separaria do filho para todo o sempre e este seria o preço da imortalidade adquirida por Hércules.

Neste sentido, a comédia de Plauto, *Anfitrião*, também ilustraria a impotência de Alcmena: apesar de a narrativa ser finalizada antes do episódio da pintura, em que se retrata a imortalidade de Hércules a partir da amamentação em Juno, o conto relata o modo como a mortal foi enganada por Júpiter, que se transfigurou como seu marido, Anfitrião, que saía para a guerra. Júpiter se interessa pela beleza e pela fidelidade de Alcmena que, pensando estar com o próprio esposo, e já grávida de um filho dele, o recebe como se fosse Anfitrião, e passa com ele uma noite cuja duração teria sido inclusive prolongada pelo deus. Assim, fica grávida de uma segunda criança – Hércules. Alcmena, portanto, dá a luz a dois filhos gêmeos:

Assim que sua esposa começou a sentir as primeiras dores no ventre, lavou as mãos, cobriu a cabeça e pôs-se a invocar a ajuda dos deuses imortais, como costumam fazer as mulheres nessas ocasiões. Mas eis que de repente dá aquele baita trovão. Achamos que a sua casa fosse desmoronar. Mas sua casa ficou toda brilhante, como se fosse de ouro. [...] Enquanto isso se passa, ninguém de nós ouviu a sua esposa gemer ou gritar. Ela teve, com certeza, um parto sem dor. [...] Depois do parto, ela ordenou que lavássemos os meninos e assim fizemos. Mas o menino que eu lavei... como era grande e forte! Ninguém conseguiu pôr-lhe as fraldas (Plauto, 2023, p. 25).

Além dos relatos rápidos da criada de Anfitrião, Brômia, sobre o parto dos bebês e os impressionantes feitos de Hércules, que mata uma cobra que avança sobre ele e o irmão ainda recém-nascidos, uma fala emblemática de Júpiter faz parte da conclusão do conto:

[...] fui eu que usufruí do corpo de Alcmena e dessa união ela ficou grávida de um filho meu. Tu também a engravidaste, antes de partir pra guerra. E ela deu à luz os dois num único parto. Um deles, o que foi concebido com a minha semente, se chamará Hércules e te cobrirá de uma glória imortal com suas façanhas. Volta à antiga harmonia com tua esposa Alcmena. Ela não merece ser recriminada pelo que fez, pois foi obrigada pelo meu poder. Eu parto para o céu (Plauto, 2023, p. 25).

Em alguns aspectos, esta fala se relaciona à análise que aqui desenvolvemos desta pintura. Júpiter, afinal, promete que Hércules cobrirá Anfitrião de “uma glória imortal com suas façanhas”. Também diz que Alcmena não deve ser recriminada, pois foi obrigada por seu poder; e, por fim, despede-se, partindo para o céu.

O que testemunhamos na pintura de Tintoretto é um segundo capítulo desta história: Júpiter retorna do céu, leva a criança, e volta a “partir para o céu”. Nesse caso, elementos como as raízes, galhos e folhas que cobrem a nudez na figura na base do quadro também poderiam ser repensados: não se trataria de uma deusa da Terra, que assiste a cena sem participar dela, mas de uma mãe que lamenta a perda de seu filho. Uma mãe que vê uma criança ascender a uma grandeza inalcançável, muito além de sua limitada mortalidade, que a mantém presa ao chão, ao lugar onde pertence.

Surpreendendo a Juno, Alcmena e a própria criança, o plano de Jupiter se concretiza deixando como consequências a Via Láctea no céu e os lírios no chão. Não seria descabido supor, então, que para além de um quadro que representa um fenômeno natural e as crenças que podem justificá-lo, a tela é a representação do instante em que uma decisão irreversível é tomada, o momento exato em que se possui e adquire a emblemática imortalidade.

Longe de basear seu trabalho na observação da vida, no mundo tal como é dado aos sentidos, e de produzir composições através do que Heinrich Wölfflin chamou de peças ‘recortadas aleatoriamente do mundo visível’, Tintoretto começa o processo de pintura com uma encenação que não revela nenhuma relação imediata com uma natureza dada e observada, e que, em vez disso, consiste na construção artificial de relações⁵ (Vellodi, 2019, p. 7, tradução livre).

Compreender a escolha de um título atribuído a uma imagem, e como se dá esta relação, pode revelar curiosidades que competem às intenções do artista em seu momento de produção. Olhar para a imagem a partir do nome a ela atribuído também modifica nossos modos de olhar. De modo parecido, o espaço detém mecanismos que direcionam e conduzem o ato de observação, operando como instância mediadora entre a imagem e o público. Assim é que partiremos agora a nos dedicar a alguns fatores capazes de ressignificar o olhar – um ato que, como já vimos, pode parecer mecânico a princípio, mas conduz a uma interpretação particular e intuitiva. Considerar a imagem não apenas a partir do objeto pictórico em si, mas atentando para as influências às quais está sujeito dentro de diferentes contextos espaciais e institucionais, enriquece esta observação, sem roubar dela a simplicidade sensorial.

Tanto a imagem, o produto, como o artista, seu produtor, não são compreendidos de maneira fixa ou universal, mas continuamente reinterpretados ao longo do tempo, conforme

⁵ Traduzido de: Far from basing his work in the observation of life, in the world as it is given to senses, and producing compositions through what Heinrich Wölfflin called pieces ‘cut out haphazard from the visible world’, Tintoretto begins the process of painting with a staging that betrays no immediate relation to a given and observed nature, and which instead consists in the artificial construction of relations.

mudam os espaços de circulação, os regimes de visibilidade e os discursos que os enquadram. O que se vê hoje no museu, portanto, não é apenas a imagem, mas uma de suas possibilidades, dentro de uma longa trajetória histórica em que foi entendida, apropriada e ressignificada de formas distintas por diferentes públicos e instituições.

Investigaremos, portanto, como alguns fatores são capazes de influenciar a percepção da imagem e quais fatores são estes, considerando a imagem como um objeto que engloba produção, circulação e recepção em um campo histórico dinâmico.

2.4 AQUILO QUE AMPLIA O OLHAR DIANTE DA IMAGEM – UMA RESSIGNIFICAÇÃO A PARTIR DA HISTÓRIA

Conforme já mencionado, a referência de Carlo Ridolfi a esta pintura de Tintoretto em sua *Vita* se dá afirmando que foi um envio realizado junto a outras três imagens à corte do imperador Rodolfo II. Há suspeitas de que tal mediação poderia ter sido feita por Ottavio Strada, assistente artístico do imperador e amigo de Tintoretto.

A menção ao quadro na coleção de Rudolfo II indica algumas coisas. Ana Julia Janeira (2006, p. 68) destaca o colecionismo em sua íntima ligação com o sujeito: no caso do imperador, um “espírito artístico e uma personalidade com cariz universal”. A relação que se tece no colecionismo inclui paixão do colecionador e consistência da coleção. O caso histórico da grande coleção do Imperador do Sacro Império, Rei da Boémia e da Hungria, Rudolfo II (1556-1612), grande empreendedor e colecionador, apaixonado pelo avanço científico e pelas artes, marca este vínculo entre saber e poder.

Na verdade, para se coleccionar são precisos dispositivos financeiros que permitam mecanismos de aquisição (colecta, compra, troca) e conservação, ambos requerendo conhecimentos que facultem as opções de escolha, os requisitos de manutenção e a disponibilidade de apropriação dos objectos. A par de tudo isso, a vontade de mostrar. E do coleccionador se mostrar, também. A vontade de mostrar move-se desde os ciclos de intimidade – familiares, amigos – aos circuitos mais alargados – visitantes, público –, e comporta alvos que desdobram objectivos informativos e objectivos educativos. Daí, ter sempre em mira um qualquer público, imaginário ou real, e uma qualquer literacia, imediata ou a longo prazo. Ou seja, a colecção é para ser (ad)mirada, do possuidor aos demais, e inscreve as margens de um(a) aprendiz(agem): é esperado que a colecção potencialize um ensino, quando ultrapassa os universos ausentes e distantes, mundos passados e outros mundos desconhecidos. Pela presença actualizada e, hoje, pela proximidade virtual (Janeira, 2006, p. 3).

Originariamente concentrada em Praga, capital desde 1583, a coleção teve seu destino marcado por uma grande dispersão, para todo o sempre. O acervo primitivo, que contava com até 3.000 telas, continua extenso e valioso nos subconjuntos que se formaram, divididos por Praga, Viena e Estocolmo, conforme a descrição completa das origens da coleção divulgadas pela Galeria do Castelo de Praga (Pražského Hradu, 2025). Como também sabemos, há itens como *A Origem da Via Láctea* que seguramente estiveram na coleção que deixam este círculo entre as três capitais. Janeira (2006, p. 4) ressalta, assim, a ambiguidade de destinos do patrimônio.

A propagação tentacular e milenar da família Habsburg, o xadrez político minado por querelas sucessórias, conflitos religiosos e várias guerras à mistura estiveram na origem da dispersão [da coleção]. Quando gera um fenómeno deste tipo, também o património vive um desfasamento de destinos: o mal de uns é o bem de outros.

Atraído pelas artes e pelos avanços do conhecimento, Rudolfo II acolheu pintores como Pieter Bruegel o Velho e Giuseppe Arcimboldo e favoreceu cientistas (a exemplo de Johannes Kepler e Tycho Brahe) e alquimistas como os residentes da Golden Lane⁶. Tais características conceberam uma coleção que, para além de vasta, era ampla e diversificada: “uma conjectura favorável a quadros únicos ou aparelhos singulares concebidos *in loco*, a que se juntaram, obviamente, espécies com outras proveniências, encomendas compradas longe e adquiridas através de redes internacionais bem articuladas e sobejamente especializadas” (Janeira, 2006, p. 68).

Perspectivados na interface entre sujeito - objecto, os objectos correspondiam a diferentes naturezas, sendo escolhidos no interior de uma configuração que possibilitava uma atitude e uma época anterior à especialização. Misturas feitas de grandeza, de luxo e de bom gosto. Lado a lado, instrumentos astronómicos, a colecção zoológica com vários esqueletos, pedras preciosas, estatuetas, telas. A Galeria Imperial e a Kuntskammer acolhiam um conjunto de esplendores: muitos, e entre os melhores, de Dürer, Tintoretto, Hieronymus Boch, Hubert Van Eyck, Veronese, Correggio, etc., etc. No que respeita a pintura, supõe-se, aliás, que esta terá sido a primeira colecção a ser disposta na parede e em salas de exposição de tipo *modern* (cf. Prague Castle Gallery, 1998, p. 24). A diferença a assinalar demarcará, pois, dois momentos: telas

⁶ A Golden Lane (Zlatá ulička), ou Alameda Dourada, é uma rua histórica de pequenas casas coloridas que foi construída no final do século XVI dentro do complexo do Castelo de Praga, no espaço entre as fortificações da muralha norte do castelo. No período de Rodolfo II (século XVI–XVII), as casas serviam como moradia para membros da guarda do castelo e suas famílias e foram ocupadas até a Segunda Guerra Mundial. Uma curiosidade é que, de 1916 a 1917, Franz Kafka viveu e trabalhou na casa de número 22. A Alameda Dourada hoje faz parte da visita guiada ao Castelo de Praga e as casas agora abrigam exposições sobre a vida na rua nos últimos 500 anos (Prague, 2025).

com lugar próprio e permanente na parede, onde passam a ser olhadas, e telas em cima umas das outras, que só podem ser apreciadas se forem suportadas nas mãos (Janeira, 2006, p. 4).

A última questão levantada pela autora é crucial na medida em que pressupõe uma distinção radical entre as imagens realizadas para igrejas, hospitais e outras instituições em Veneza e aquelas para patronos como Rudolfo II, cuja coleção exibiria as pinturas já em uma disposição do tipo *modern* nas salas do Castelo de Praga, e distinguiria telas com espaço permanente, fixas onde poderiam ser apreciadas, e outras que se sobrepunham a estas e eram deslocadas manualmente. Atrelando os modos de visibilidade da tela à experiência de testemunho da tela em si, o deslocamento é radical, especialmente considerando o trabalho de um artista como Tintoretto, tão restrito a seu espaço em sua cidade, e com quadros cuja destinação seria elemento determinante para sua razão de existência, de modo a compor imagens que se combinam aos espaços como projetos conjuntos à arquitetura e à ambientação que as envolveriam. Ainda que não submissas ao ambiente, vez que as telas provocavam algum grau de estranhamento e geravam choque aos observadores, era planejado um alinhamento entre pintura, arquitetura e temática que, no caso de *A Origem da Via Láctea*, dava sentido à imagem. É deste modo que cabe refletirmos quanto ao modo de exposição adequado à imagem. Registrada como item da coleção de Rudolfo II, *A Origem da Via Láctea* estaria atrelada a outros itens selecionados e expostos por uma mesma mente.

Diferente dos critérios que definem a montagem de um acervo de museu, a coleção privada é mais espontânea – o gosto pessoal da personalidade em questão é o fator decisivo, ainda que permeado por questões de acesso e aquisição. Por este motivo, é importante entender quem foi Rodolfo II – para imaginarmos em que contexto estaria imerso *A Origem da Via Láctea*.

Em espaço virtual dedicado especificamente à sua pessoa⁷, a National Gallery diz supor que as Alegorias do Amor de Veronese teriam sido por ele encomendadas, mas nada diz a respeito de *A Origem da Via Láctea* apesar da tela constar nos inventários da coleção do imperador, realizados em 1621 e em 1637. Em *Dürer to Veronese: Sixteenth-century Painting in the National Gallery*, *A Origem da Via Láctea* é mencionada na categoria “Pinturas para Palácios”. Jill Dunkerton, restauradora do Departamento de Conservação da National Gallery, Susan Foister, diretora e curadora, e Nicholas Penny, historiador de arte e já diretor da National Gallery, nos dão algumas informações:

⁷ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/people/rudolf-ii-holy-roman-emperor>

Rudolf, ao contrário de Francisco I, tinha uma simpatia especial pela pintura veneziana. O inventário de sua coleção, feito em 1621, incluía as quatro pinturas mais admiradas de mitologia pagã feitas por Veronese. Ele parece também ter adquirido quatro grandes alegorias de teto de Veronese. Ele possuía oito Tintoretos, sendo o mais notável deles a chamada Origem da Via Láctea, uma pintura que foi posteriormente reduzida em tamanho, mas é conhecida a partir de desenhos e cópias por ter representado não apenas estrelas, mas também lírios brotando da terra — a terra sendo aqui personificada como uma mulher reclinada. A pintura tem uma origem muito obscura, um livro didático bizantino sobre botânica conhecido como *Geoponica*, cuja edição foi impressa em Veneza em 1538 (Dunkerton; Foister; Penny, 1999, p. 105).

Também há suspeita de a compra do marquês de Signeley ter ocorrido após o falecimento de Cristina da Suécia em 1689, já que maior parte de sua coleção teria se dispersado e sido adquirida substancialmente pelo duque de Orleans.

Figura 9 – Impressão de Robert de Launay, parte da coleção do British Museum



Fonte: Launay (2025)

A aquisição do duque de Orleans é comprovada por uma impressão de Robert de Launay, parte da coleção do Museu Britânico (British Museum), parte da série Galerie du Palais Royal⁸. Na impressão, logo abaixo da imagem, que remete diretamente à original exposta na National Gallery, lê-se: “Peint sur Toile, ayant de hauteur 4 Pieds 8 Pouces, sur 5 Pieds 1 Pouce de large”, que significa “Pintado sobre tela, com altura de 4 pés e 8 polegadas, por 5 pés e 1 polegada de largura”. Interessante porque, além de indicar que na ocasião a imagem já estava recortada, já que as medidas coincidem com aquelas da tela atual, também o discurso remete à materialidade de uma imagem impressa. Como no caso de comparar tela e fotografia, na impressão é ilustrada a imagem e, abaixo, retoma-se sua materialidade ao citar suas medições, lembrando que há, para além da representação acima, uma tela original.

Em seguida, é explicado o mito representado:

Hércules, filho de Júpiter e Alcmena, esposa de Anfitrão, rei de Tebas, é representado aqui no momento em que Júpiter o apresenta a Juno para ser amamentado. A fábula nos conta que, quando a deusa amamentou a criança, ele a apertou com tanta força que ela tentou se afastar da dor que ele causava; nesse instante, seu leite jorrou e formou, no céu, um rastro luminoso que foi chamado de Via Láctea⁹ (tradução livre da Figura 9).

Outro ponto que chamou atenção foi a questão da consciência de Juno ao dar de mamar a Hércules. A princípio, os textos nos indicam que ela estava desacordada; neste texto, porém, pela primeira vez surge uma nova hipótese: Hércules é *apresentado* a Juno e *ela* amamenta a criança. É a força com que o pequeno a aperta que a assusta; em outras versões, é dito que ela *desperta* do sono em um susto.

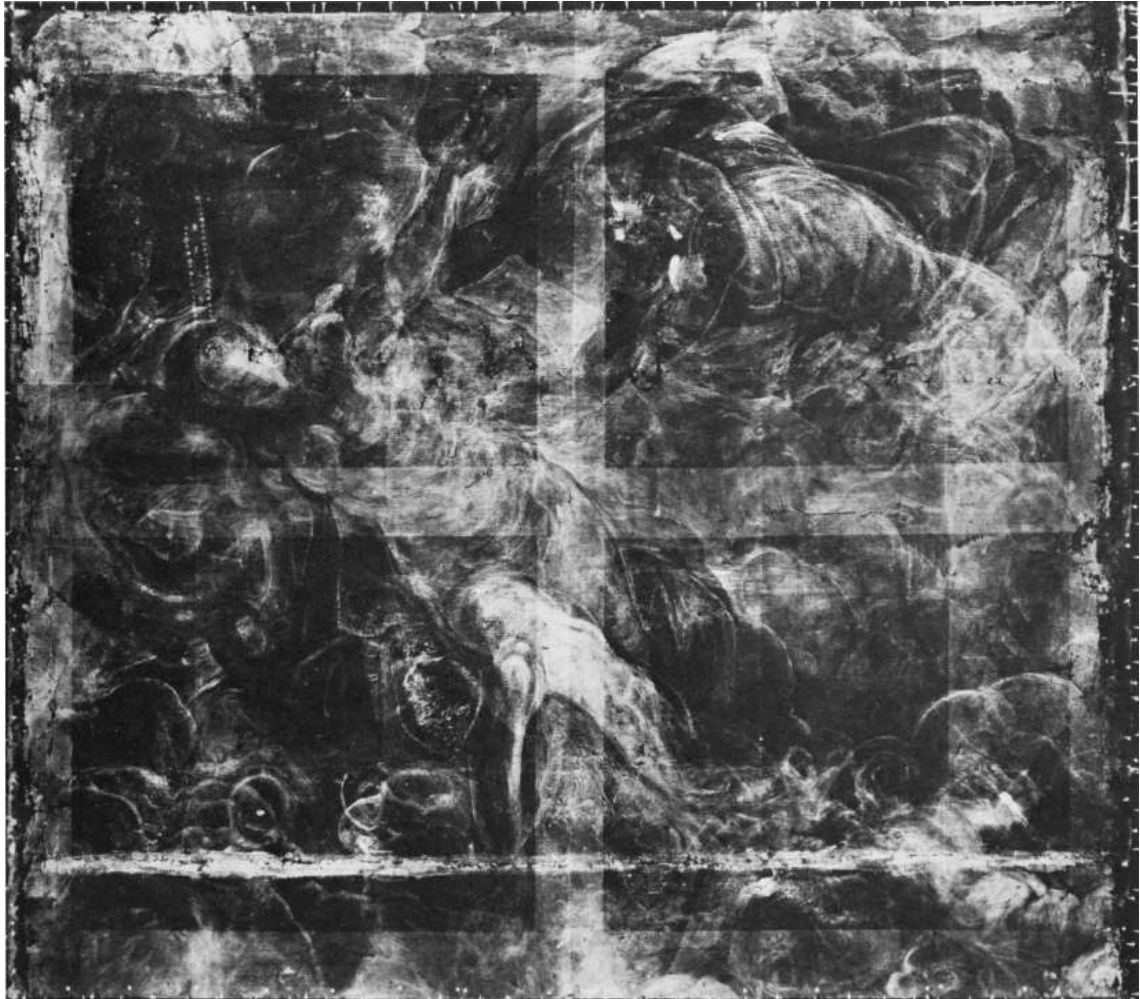
Não fosse o travesseiro pintado logo à esquerda da cabeça de Juno, poderíamos nos perguntar se ela realmente estivera adormecida. Mas a imagem remete ao sono e ao despertar, de modo que a versão da *Geoponica* ainda parece representada de forma mais fiel. Por fim, é dito: “Há um belo movimento nesta composição; a postura de Juno, colocada à beira de sua cama, é graciosa e expressa surpresa. Vários anjos brincam ao seu redor, e a águia e os dois pavões são os emblemas das duas divindades. Uma cama bem desenhada, uma coloração

⁸ Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1855-0609-433

⁹ Traduzido de: Hercule ne de Júpiter et d'Alemene femme d'Amphitrion Roi de Thebes, est représenté ici dans le moment où Júpiter le presente à Junon pour l'alaiter. La Fable nous dit que cette Déesse donnant à teter à cet Enfant, il lui pressa di rudemente le Sein, qu'elle fit um effort pour se soustraire à la douleur qu'il lui causoit; dans cet instant son Lait jaillit, et forma sur la Voute Celeste, une trace lumineuse qui fut appelée Voye Lactée.

vigorosa e um grande apreço pelo desenho fazem deste quadro uma das boas obras deste grande mestre¹⁰” (tradução livre da Figura 9).

Figura 10 – Raio-X da imagem



Fonte: Plesters (1979, p. 43)

Plesters (1979) menciona, dentre os novos fatos que surgiram durante a restauração da pintura, realizada de 1970 a 1973, duas linhas horizontais de dano repintado. A linha superior se revelou uma emenda real da tela e, a inferior, a marca de uma dobra feita após a pintura. “O padrão de rachaduras indicava que a dobra fora desfeita antes do envelhecimento da tinta. A explicação provável: a tela foi dobrada logo após ser pintada, para transporte — talvez ao castelo de Rodolfo II, em Praga” (p. 21). A autora explica que era comum remover uma tela do

¹⁰ Traduzido de: Il y a un beau mouvement dans cette Composition, l'attitude de Junon posée sur le bord de sa couche, est gracieuse et indique la surprise. Plusieurs Amours folâtraient autour d'elle, et l'Oigle et les deux Paons sont les Emblèmes des deux Divinités. Une couche bardie, un coloris vigoureux et un grand goût de Dessin font regarder ce Tableau comme un des bons de ce grand Maître.

chassi e dobrá-la ou enrolá-la para transporte em carroça ou mula. Complementa que, “comparando o dano nas pinturas e nos desenhos, percebe-se que a dobra passa pelo centro da composição. Assim, o quadro pode ter perdido quase toda a metade inferior” (p. 21).

Por fim, também que o raio X feito da imagem (Figura 10) confirma: as laterais mostram bordas irregulares e tensas (pregadas ao chassi antigo), enquanto o topo e a base têm corte limpo, com fios retos e tinta indo até a borda — sinal de que o corte foi cuidadoso, para evitar perdas de pintura.

A radiografia feita na época da restauração de 1970 a 1973 também revela uma versão anterior da imagem, abaixo da superfície pintada. Isso traz à tona algumas peculiaridades no modo como este artista realizava seu ofício: entender suas práticas traz indícios de quem teria realizado a encomenda.

Diz-se que ele era um homem pequeno, não excessivamente carismático, possuía uma vontade de pintar além da medida e era ambicioso ao ponto de competir de forma injusta. Em várias ocasiões, ofereceu seu trabalho gratuitamente, cobrando apenas o custo dos materiais, como fez pelo Juízo Final em troca da comissão. Provavelmente, ele era impaciente e dedicado à sua missão na terra: pintar o máximo de horas possível enquanto estivesse vivo. Também sabemos que ele não era exatamente um perfeccionista, e é possível que, para economizar tempo, ele pulasse a etapa de desenho e esboçasse diretamente com pincel e óleo na tela. Em resumo, tudo aponta para um caráter que era impaciente no nível pessoal e rebelde no nível artístico¹¹ (Pombo, 2023, p. 76, tradução livre).

Quando analisamos o resultado da composição, conforme já vimos (Figura 1), nota-se uma polidez que não faz jus às pinceladas enérgicas desta primeira camada revelada pelo raio-X. Isso foi notado por especialistas habituados com o trabalho de Tintoretto. Plesters (1980) mencionará, a partir da divergência entre o polimento final dos traços e a agitação dos desenhos iniciais presentes do raio-X, a hipótese de haver uma composição anterior sob a pintura como está, cogitada pela historiadora Cecil Gould em artigo publicado em data próxima¹². Para Plesters (1980, p. 40-41),

¹¹ Traduzido de: It is said that he was a small man, not overly charismatic, possessed of a will to paint beyond measure and ambitious to the point of unfair competition. On several occasions he offered his work for free, charging only the cost of materials, as he did for the Last Judgement (fig. 16) in exchange for the commission. He was probably impatient and dedicated to his mission on earth: to paint as many hours as possible while he was still alive. We also know that he was not exactly a perfectionist, and it is possible that to save time he skipped the drawing stage and sketched directly with brush and oil on canvas. In short, everything points to a character that was impatient on a personal level and rebellious on an artistic level.

¹² GOULD, C. **The Sixteenth-Century Venetian School**. Londres: National Gallery Publications, 1959. (National Gallery Catalogues). Esse catálogo foi posteriormente reunido em um único volume com *The Sixteenth-Century Italian Schools* (Londres, 1975): p. 254–262, para as citações pertinentes, que permanecem inalteradas. As citações referentes aos n.º 16, *São Jorge e o Dragão*, e n.º 1130, *Cristo lavando os pés de seus discípulos*, foram redigidas

Dado o método de trabalho de Tintoretto nesse estágio de sua carreira, a imagem confusa e complexa da radiografia não é inesperada. Ele parecia, como Ticiano, desenvolver suas composições elaboradas e originais diretamente sobre a tela (com o auxílio de poucos esboços de figuras nuas em papel). Diferente de Ticiano — especialmente nas obras mais antigas deste — Tintoretto não fazia alterações bloqueando áreas inteiras com tinta opaca antes de repintar; redesenhava a composição com pinceladas vigorosas. Quando esse redesenho intermediário era feito em branco de chumbo, ele aparecia na radiografia; quando em preto ou laca vermelha, não. Por isso, se essas últimas aparecessem, a radiografia seria ainda mais confusa!

Deste modo, entendemos que uma das grandes diferenças na produção artística de Ticiano e Tintoretto é que o último “não fazia alterações bloqueando áreas inteiras com tinta opaca antes de repintar” (Plesters, 1980, p. 40). Além disso, Plesters (1980, p. 41) também explica que o que surpreende é que, apesar da agitação visível na radiografia, “*A Origem da Via Láctea* apresenta um acabamento aparentemente sem esforço e uma superfície de rara perfeição para Tintoretto”. De acordo com ela, “junto das quatro alegorias do Anticollegio no Palácio Ducal, é uma das suas obras mais *ticianescas*”.

Assim surge a hipótese de que haveria um cliente original, anterior a Rudolfo II. É possível que, iniciando a pintura para um patrono, mas tendo a entrega impedida por algum motivo, a encomenda tenha sido adaptada aos critérios de um segundo patrono, mais rigoroso em termos de acabamento. Deste modo, Tintoretto teria finalizado a imagem com adaptações condizentes com gosto e qualidade exigidas por um monarca tal qual Rudolfo II, mas mantendo, por baixo, uma primeira versão, criada para um primeiro cliente. A hipótese é de que tal cliente fosse Tommaso Giannotti Rangone, um personagem multifacetado e peculiar, patrono de Tintoretto, ligado ao estudo da medicina, astrologia, filosofia e matemática.

Dentro das práticas culturais, poderíamos discutir inclusive o impacto do patrono sobre o resultado da imagem, neste sentido. Afinal, o raio-X deste quadro revelaria, sob esta hipótese, as mudanças realizadas pelo artista e duas versões estéticas de uma mesma pintura. Algumas considerações a respeito das associações entre o físico, como patrono, Tintoretto e o quadro fortalecem a suspeita.

De acordo com o *Aprofundamento (in-depth)* da pintura, no *site* da Galeria Nacional, o tema é muito raro na arte, mas aparece no verso de uma medalha comemorativa de Tommaso Rangone, datada de cerca de 1560. Sabe-se que as estrelas e as flores foram centrais em seu estudo e como médico, astrólogo e mecenas, ele adquiriu fama peculiar em Veneza.

após a limpeza e restauração mais recentes; já aquelas referentes ao n.º 1313, *A Origem da Via Láctea*, e ao n.º 4004, *Retrato de Vincenzo Morosini*, foram escritas antes desses procedimentos.

A medalha apresenta uma representação iconográfica da origem da Via Láctea e corresponde à descrição da *Geoponica*, com um plano celeste onde ocorre a cena com Júpiter (águia), Hércules e Juno, envolvidos em uma elipse de estrelas, e um plano terrestre onde aparecem os lírios.

A National Gallery também pontua que o tema da pintura de Tintoretto é raro, mas que se combina à parte de trás da medalha comemorativa de Tommaso Rangone de aproximadamente 1560 – uma delas, no Museu Britânico, em Londres (Figura 11). Também destaca a relação próxima que tinha com o pintor Tintoretto e exemplifica sua relação como patrono mencionando, conforme acima, a famosa série de pinturas dos Milagres de São Marco para a Scuola Grande di San Marco em Veneza.

É provável que A Origem da Via Láctea também esteja de alguma forma ligada a Rangone e possa ter sido encomendada por ele. Rangone era médico e astrólogo; no memorial feito por Alessandro Vittoria a ele, na fachada da igreja de S. Giuliano em Veneza, ele é representado segurando flores entre as esferas terrena e celestial. A Origem da Via Láctea pode refletir alguns dos interesses de Rangone, já que estrelas e flores eram importantes para seu aprendizado. A pintura de Tintoretto pode funcionar como uma alegoria da arte médica praticada por Rangone, com referência especial ao seu interesse particular em promover a longevidade (na pintura, Júpiter está tentando tornar Hércules imortal), o que era central para toda a carreira de Rangone.

Figura 11 – Medalha de Tommaso Rangone, bronze fundido, Ø 39 mm (1562). Itália



Fonte: Unidentified Venetian Medallist (2025)

Nota: busto de Tommaso Rangone visto de perfil direito no anverso; no reverso, Júpiter (na forma de águia) amamentando Hércules bebê, com Juno reclinação num círculo de estrelas, lírios e pássaros ao pé. Departamento de Moedas e Medalhas, acervo British Museum, registro nº 1923,0611.70

Bertola (2009) ainda aponta que a narração do mito na *Geoponica* por Cassianus Bassus, cuja tradução para o italiano chega em Veneza em 1542, traz legenda cuja inscrição diz *A IOVE ET SORORE GENITA* – “gerada por Júpiter e por sua irmã”. O autor aponta que a frase faz referência a Hebe, filha de Júpiter e Juno, irmã de Hércules.

Parece que Rangoni se via representado em Hércules, que de alguma forma foi adotado por Juno e Júpiter, via lactação, assim como ele, nascido Giannotti, foi adotado pelo conde Rangoni. A frase referente a Hebe, a deusa da juventude, pode ser considerada uma expressão de bons desejos (Bertola, 2009, p. 240).

Em “Dürer até Veronese: Pinturas do século XVI na National Gallery”, os autores mencionam que a fábula foi adotada como um emblema pessoal por Tommaso Rangone e mencionam a medalha, de 1562. A teoria que propõem a respeito da *Origem da Via Láctea* é a seguinte:

Rangone foi provavelmente o patrono mais importante de Tintoretto, financiando a série de pinturas da lenda de São Marcos na Scuola di San Marco, que consolidou a reputação do artista. É provável que a pintura [A Origem da Via Láctea] tenha sido encomendada por ele entre as décadas de 1560 e 1570. Talvez tenha sido apresentada a Rudolf, que foi coroado imperador em 1576, mas é igualmente possível que Rangone a tenha encomendado como presente para o antecessor de Rudolf, Maximiliano II. Rangone foi nomeado cavaleiro e Conde Palatino do Sacro Império Romano por Maximiliano em 1572, portanto, uma homenagem seria apropriada (Dunkerton; Foister; Penny, 1999, p. 105).

Figura 12 – Fachada da igreja San Zulian (ou San Giuliano), em Veneza, Itália



Fonte: Sippel (2025)

Figura 13 – Escultura de bronze de Tommaso Rangone ampliada



Fonte: Venice in Peril Fund (2025)

Apesar de ter nascido em uma família modesta em 1493, os historiadores nos informam que Rangone ascendeu significativamente, tornando-se um dos homens mais eminentes e ricos da Europa em termos de erudição, trocando duas vezes de nome no processo. “Renomado palestrante de medicina, filólogo e astrólogo, conselheiro oficial da República de Veneza sobre a saúde de sua matinha e a sanidade da cidade, fundador de um colégio em Pádua, desesperadamente ambicioso por sua própria fama” (Dunkerton; Foister; Penny, 1999, p. 105). Possui uma estátua de bronze erguida no exterior da igreja veneziana de San Giuliano, modelada por Alessandro Vittoria – que, de acordo com os historiadores, ele lutou para conseguir, causando “grande consternação entre os nobres governantes de Veneza com seus planos de se imortalizar com uma estátua [...] Ele finalmente obteve permissão para ter uma erguida no exterior da igreja veneziana” (p. 105).

A arquitetura que compõe a fachada foi feita por Jacopo Sansovino. As inscrições em latim, grego e hebraico, acima e nas laterais da estátua, na fachada, assim dizem:

THOMAS, FILÓLOGO DE RAVENA, MÉDICO, COM HONRA CONQUISTADA PELO TRABALHO DIGNO, CONSTRUIU PRIMEIRO UMA CASA EM PÁDUA COMO MONUMENTO À VIRTUDE; DEPOIS DESSA, COM PERMISSÃO DO SENADO, MANDOU ERIGIR ESTE MONUMENTO À PIEDADE; UM MONUMENTO PARA O ESPÍRITO E TAMBÉM PARA O CORPO. NO ANO DO MUNDO 6454, NAS NONAS DE OUTUBRO, NO ANO 1554 DE JESUS CRISTO E NO 33º ANO DA CIDADE (tradução livre da Figura 13)¹³.

Em uma mão, Rangone segura placa com dispositivos astrológicos e na outra, uma planta, que de acordo com os historiadores poderia ser originalmente reconhecível como um lírio. “Ambos fazem referência a seus estudos sobre os mistérios dos céus e as propriedades curativas das ervas” (Dunkerton; Foister; Penny, 1999, p. 105).

Ora, a dualidade entre o plano celeste, representado pelas estrelas, e o terrestre, representado pelos lírios, conforme percebemos na medalha (Figura 11), está associada à atividade intelectual de Rangone e ele assim também decidiu ser representado na fachada da Igreja de São Giuliano, em Veneza. A imortalidade atribuída ao benéfico leite de Juno também não foi um aspecto alheio às suas atividades médicas, pois conta-se que Rangone teria se dedicado a vender um elixir que, segundo ele, prolongava a vida.

¹³ Traduzido de: THOMAS PHILOLOGVS RAVENNAS PHYSICVS AERE HONESTIS LABORIBVS PARTO AEDIS PRIMVM PADVAE VIRTU TIPOST HAS SENATVS PERMISSV PIETATI ERIGI FECIT ILLAS ANIMI HAS ETIAM CORPORIS MONVMENTVM ANNO MVNDI VI DCC LIIII NONIS OCTO BR IS IESV CHRISTI M D LIIII VRBIS XXX IIII.

Finalmente, Rangone tinha uma estreita vinculação com Tintoretto, tendo encomendado a famosa série de pinturas dos Milagres de São Marcos para a *Scuola Grande di San Marco* em Veneza. As semelhanças entre Tintoretto, Tommaso e o imperador Rodolfo são abordadas por Dunkerton, Foister e Penny (1999, p. 106):

Claramente, os aspectos estelares e botânicos da pintura de Tintoretto estão intimamente relacionados aos interesses de Rangone. Além disso, o leite de Juno concedia vida eterna, e grande parte da fama e fortuna de Rangone derivava da alegação de que ele poderia prolongar a vida humana muito além de seus limites normais. Esses interesses também estavam próximos aos de Rudolf, pois o imperador tinha um profundo interesse pela ciência natural e por muito do que hoje seria considerado magia. Arcimboldo pintou para ele estranhas pinturas metamórficas, nas quais cabeças humanas eram compostas de flores, frutas e vegetais. Outros artistas, incluindo Hans von Aachen, que foi recrutado para sua corte em 1591, pintaram para ele sobre espécimes de raro alabastro, nos quais o padrão da pedra era deixado para representar nuvens ou água.

A morte de Tommaso Rangone, em 1577, e a contribuição de Cecil Gould, que datou a *Origem da Via Láctea* em torno de 1578, por comparação com as quatro alegorias de temas clássicos pintadas para o Anticollegio do Palácio Ducal, em Veneza, nos deixam outra possibilidade.

Ainda que apenas na categoria de hipótese, a morte de Tommaso Rangone em 1577 e a possibilidade de a pintura ter sido finalizada em 1578 – e não em 1575, como data o museu – chamam atenção. A *Origem da Via Láctea*, afinal, pode ter tido seu visual, sentido e destinação mudados enquanto já estava em produção.

A imagem poderia ter sido inicialmente um pedido de Rangone, dada a semelhança com sua medalha e outros elementos que sugerem tal associação; neste caso, a intimidade e amizade entre este patrono e o pintor teriam se refletido no visual de uma composição de acabamento mais espontâneo de Tintoretto, que se mostra nos traços de uma primeira camada exibida pelo raio-X. No entanto, com a morte de Rangone e a encomenda interrompida, esta imagem pode ter sido repensada, já dentro de outro contexto: com Rodolfo II como patrono, os critérios de um quadro destinado a um Imperador podem ter levado ao resultado mais polido que vemos. Como um artista que se propunha a imitar outros, esta, em especial, pode ser considerada uma pintura *ticianesca* de Tintoretto, que tinha famas de copiador. Sartre (2005, p. 43), a seu respeito, escreve o seguinte:

É preciso enganar o comprador, dar-lhe o que pode pagar: ele terá sua Catarina, sua Teresa ou seu Sebastião; pelo mesmo preço, será posto na tela, com a mulher ou os irmãos, se fizer questão. Mas, por baixo do pano, atrás da fachada suntuosa e banal dessa *realização*, ele continua suas experiências;

todas as suas grandes obras têm duplo sentido: seu utilitarismo estreito mascara uma interrogação sem fim; inscrevendo sua pesquisa no âmbito da encomenda paga, ele é obrigado a abalar a pintura respeitando as estipulações do cliente.

Ora, Tintoretto copiava grandes artistas com a promessa de uma entrega mais acessível com o mesmo resultado, como se reduzisse os grandes nomes da pintura às suas técnicas e as replicasse em seus quadros – o sustento de toda a sua família. Esta característica da imitação – explícita em casos como o da igreja dos Crociferi, quando Tintoretto foi escolhido para realizar a renovação após afirmar que pintaria “à maneira do pintor que eles desejassem”, disposto a adequar seu estilo às expectativas da ordem – leva Sartre a ponderar se não lhe faltava “coragem para manifestar seu escandaloso gênio”:

[...] cansado de guerra, ele o deixa em uma semipenumbra e tenta prová-lo *por absurdo*: “Já que faço os melhores Veronese e os melhores Pordenone, imaginem um pouco do que sou capaz quando me permito *ser eu mesmo*”. Na verdade, é uma permissão que ele quase nunca se dá, a não ser que, em primeiro lugar, confiem nele e o deixem sozinho em uma sala vazia” (Sartre, 2005, p. 58).

Podemos abraçar o mistério de *não saber* considerando a imagem em associação a estes fatores sociais, culturais e pessoais, que influenciavam diretamente os resultados que vemos. Por isto é que vale a pena aprofundarmos a questão da *prestezza*, conceito que traz à tona críticas da época e outras questões que marcaram o trabalho de Tintoretto e sua *Via Láctea*.

2.5 PRESTENZA: UMA QUESTÃO ESTÉTICA E SOCIAL

Uma das coisas que mais chama atenção dentro das pesquisas sobre Tintoretto é aquilo que Sartre (2005, p. 32¹⁴) afirma em seu ensaio: “Não se trata de julgá-lo, mas de saber se sua época se via nele sem mal-estar. Ora, sobre esse ponto, as testemunhas são formais: seus procedimentos chocavam os contemporâneos, eles não o perdoavam”. Não à toa, Vasari (2019, p. 31¹⁵) iniciará sua *Vita* de Tintoretto definindo o pintor em sua extravagância.

Na questão da pintura, extravagante, fantasiosa, rápida, resolvida, e a mente mais inconformada [terribile cervello] que a arte da pintura já produziu, como pode ser visto em todas as suas obras e nas composições de suas cenas

¹⁴ Está sendo utilizada a edição dos artigos traduzida por Eloisa Araújo Ribeiro para o português e publicada pela Cosac Naify em 2005.

¹⁵ Está sendo utilizada a edição dos textos publicada em inglês pelo J. Paul Getty Museum, de 2019.

narrativas fantásticas [storie], executadas por ele de uma maneira própria e contrária ao uso de outros pintores. De fato, ele superou até mesmo os limites da extravagância com suas novas e fantasiosas invenções e as estranhas variações de seu intelecto, trabalhando sem método adequado ou esboço [disegno], como se quisesse provar que a arte não passa de uma brincadeira. As vezes, ele deixou trabalhos esboçados como se estivessem terminados, ainda tão rudemente formados que os traços do pincel podem ser vistos, feitos por instinto e acaso em vez de com julgamento e design.

Apesar de ser essencialmente uma prática artística, tratando-se de Tintoretto, a *prestrezza* revela questões que vão além do visual e do procedimento. Entender um pouco mais sobre ela, conceito que constitui talvez a maior crítica da carreira deste artista, traz à tona algumas práticas da época e expõe os entendimentos da arte e sua influência sobre as relações. Ou, melhor ainda: o modo como as relações influenciavam o mercado de arte.

A própria ideia de realizar uma publicação com biografias condensadas na *Vida dos Artistas* teria, dentro do Renascimento, visado construir uma temporalidade direcionada para o futuro: imortalizar escolhidos e sobrepôr em glória o período antecedente ao seu, “de trevas” e desvalorização dos artistas, cujos nomes teriam caído no esquecimento, sem ninguém para registrá-los – como era vista a Idade Média. Vasari renomearia seus escolhidos e tanto eles como a arte em si jamais seriam esquecidos, imortalizados pelo registro. Esta arte *renascente* “tinha acesso a seu duplo estatuto definitivo: imortalidade reencontrada na sua origem, glória social do seu florescimento” (Didi-Huberman, 2013, p. 83-84). No frontispício e na última página da 2ª edição de *Vidas*, lê-se: HAC SOSPITE NUNQUAM/ HOS PERIISE VIROS, VICTOS/ AUT MORTE FATEBOR. O autor identifica o trecho como uma evocação de passagem da *Eneida* composto por Vincenzo Borghini, e observa que, na imagem, é aquilo que o anjo parece anunciar de sua trombeta: “Este sopro proclamará que esses homens não pereceram e não foram vencidos pela morte” (2013, p. 86). A observação que ele faz é a seguinte:

Não são ‘todos os homens’, dos quais o dogma cristão disse que ressuscitariam todos. Formam, portanto, uma classe, uma elite... uma elite que nunca pereceu (*nunquam periisse*) e que, portanto, propriamente falando, não ressuscita. Estava apenas esquecida no purgatório mental que foi a Idade Média. Agora, nas bordas das *Vidas* de Vasari, ela retorna, “renomeada” pela trombeta da *eterna fama* e a pena do anjo-historiador (Didi-Huberman, 2013, p. 86).

As posições em que são colocados historiador da arte, artista e obra desde o início da história da arte é substancial para que se compreenda *o que era considerado arte, quem eram considerados artistas e quem tomava estas decisões*. Vasari, afinal, era um homem de certezas

e seu texto pode confirmá-lo: juízo de fato e juízo de valor se confundem e influências políticas e pessoais lhe retiram das palavras a validação que um dia já tiveram.

Todo aquele que quiser estudar a arte italiana, de Cimabue até o final do século XVI, fatalmente marchará na sombra de Vasari. Sombra reconfortante porque é um tesouro de informações, uma crônica quase diária, um catálogo, uma visão *interna* das coisas: quem, melhor do que um artista italiano que conta as *Vidas* dos seus pares, podia assim nos contar a vida da arte renascentista? Mas é uma sombra igualmente enganadora. A justa observação de Julius von Schlosser seguiu seu caminho e os editores modernos de Vasari, desde G. Milanesi, nos ensinam a desconfiar desse texto: pois ele é também um tesouro de má-fé, de exageros, de mexericos e contraverdades. Em suma, o historiador da arte sabe hoje medir o texto vasariano à luz de suas inexactidões (Didi-Huberman, 2013, p. 72).

A maneira de Vasari de elencar informações a respeito das imagens e dos artistas com listas, datas, detalhes e apresentar uma narrativa realista é observada por Didi-Huberman (2013, p. 92) quando ele aponta que “realismo e catálogo podem perfeitamente corresponder aos traços *retóricos* de um discurso – sem que isso altere em nada o problema da fenda entre saber e verdade”. Em suma, Vasari apresenta elementos de realidade que reiteram sua narrativa, mas que, em verdade, exprimem todas as variáveis que permearam o nascimento da história da arte e que até hoje perseguem a prática de estudo da imagem.

O que se constitui aí não é senão uma religião segunda, religião localizada no campo designado “Arte” e que fomenta seu conceito de imortalidade sobre a base de uma utilização glorificadora da memória – a memória empregada para “renomear” os artistas e os cobrir para sempre com a asa protetora da *eterna fama*. A imortalidade tem aqui seu enviado messiânico, que pesa as aras e pronuncia os nomes eleitos: é o historiador da arte [...] (Didi-Huberman, 2013, p. 87).

A turbulência da segunda metade do *Cinquecento* é sentida de diversas formas, mas a arte em sua concepção fará com que Vasari eleja seus eleitos – Raphael e Michelangelo – dentro de seus conceitos de precisão e *mimesis*. Esta religião dos eleitos por Vasari concederia aos escolhidos ascensão sobre a morte e o tempo, uma religião de primeira classe que permitiria que mesmo aqueles de nascimento humilde teriam direito à *nobilità*, à corte dos príncipes. Uma vez resgatados das trevas, estes artistas seriam para sempre honrados e lembrados graças ao historiador – em cujas mãos estaria o poder de dar e tirar valor, matar os vivos e reviver os mortos, determinar e escolher a dedo seus elegidos.

A história da arte teria então nascido ou “renascido” ao inventar um novo gênero humano: uma elite, uma nobreza não do sangue mas da *virtù*. Ele teria formado algo como uma humanidade ideal, um Parnaso de semideuses ressuscitados, que partilham com o príncipe os *sommi gradi* da vida social – tais são seus fins cortesãos –, além de partilhar com o verdadeiro Deus a capacidade de inventar e de criar formas que Vasari chamava o *disegno* (Didi-Huberman, 2013, p. 88).

É a partir deste momento que se dá início uma matéria firmada em ideais de certeza, sob a direção de um precursor que olharia para as imagens com o intuito de encaixá-las em seus próprios critérios. A este respeito, ao tratar do caráter natural das imagens de serem percebidas em comparação a outras – e aqui, ousou acrescentar, em comparação a elas mesmas, em outros contextos –, Ginzburg (2001) traz um pouco de razão à perspectiva da imagem *superior e única* e aos *artistas divinos* por meio do ensaio de Roberto Longhi, *Propostas para uma crítica de arte* (1950):

A obra de arte, do vaso do artesão grego à abóboda sistina, é sempre uma obra-prima “relativa” por excelência. A obra nunca está só, está sempre em relação. Para começar: pelo menos uma relação com outra obra de arte. Uma obra sozinha no mundo não seria nem mesmo entendida como produção humana, e sim vista com reverência ou com horror, como magia, como tabu, como obra de Deus ou de um bruxo, não do homem. E já se sofreu demais com o mito dos artistas divinos, e diviníssimos, em vez de simplesmente humanos (Longhi, 1950 *apud* Ginzburg, 2001, p. 175).

Bem, em sua opinião a respeito de Tintoretto, Vasari (2019, p. 31, tradução livre) destaca que ele às vezes deixava “trabalhos esboçados como se estivessem terminados, ainda tão rudemente formados que os traços do pincel podem ser vistos, feitos por instinto e acaso em vez de com julgamento e design¹⁶”. Conforme veremos, esta será talvez a maior crítica que Tintoretto recebeu em sua carreira – o que, no entanto, não o impediu de seguir pintando e tampouco mudou sua abordagem artística.

Quando nos dedicamos a questões históricas, é comum encontrarmos saltos temporais entre os documentos úteis à pesquisa. Didi-Huberman (2013) tece um alerta a respeito desta questão explicando que a escolha de categorias pertinentes na interpretação um objeto *x* do passado vai além de optar por categorias deste mesmo passado (um passado com X maiúsculo que ele denomina aquele passado ao qual pertence o objeto *x*) ou categorias atuais. Na tentativa

¹⁶ Traduzido de: He at times has left sketched works as if they were finished, still so roughly formed that the brushstrokes may be seen, done by instinct and chance rather than with judgment and design.

de fugir do anacronismo, é possível que outro equívoco, igualmente preocupante, recaia sobre a busca: o autor denomina este equívoco de “o golpe do historiador”.

Com o objetivo de se aproximar de um passado distante, tão distante que se condensa no mito de um passado único – como “um país estrangeiro” –, ocorre que na escolha dentre as categorias disponíveis, opta-se pela *mais passada* delas, ou seja, a de maior aproximação temporal do tempo X que se deseja alcançar. Didi-Huberman (2013) demonstra que esta escolha com frequência é tomada a fim de “não se debater no anacronismo berrante de uma categoria muito *presente*”, mas que “ao fazer isso, ele [o historiador/historiador da arte] se cega no anacronismo estrito – menos berrante, é verdade, mas muito mais enganador – em que fez sua escolha” (p. 53).

Em exemplo, o autor cita *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença* (1991), de Michael Baxandall. O livro, já considerado um clássico, transmite “a impressão reconfortante de uma época enfim considerada através de seus próprios olhos” (Didi-Huberman, 2013, p. 53). A interpretação dos quadros do *Quattrocento* se dá por meio das dezesseis categorias defendidas pelo crítico de arte de mesma época, Cristoforo Landino. A intenção, é claro, é compreender o que foi a pintura do *Quattrocento* pelo olhar do *Quattrocento*. A prática, no entanto, demonstra que a complexidade de aproximação de um tempo específico vai além disso.

Trinta anos separam a morte de Fra Angelico, um dos quatro grandes artistas apresentados no livro, e o julgamento de Landino sobre sua obra. Este tempo, segundo Didi-Huberman (2013), já se mostra significativo para que interviesse o anteparo do anacronismo: “a análise das categorias empregadas por Landino e depois por Baxandall – em particular as categorias *vezzoso* e *devoto* – mostra a que ponto o mal-entendido pode surgir em proveito da menor deriva do sentido” (p. 54).

Entre a época X (e o espaço singular a ela associado) na qual Fra Angelico desenvolvia sua arte “devota”, e a época X + 30 na qual Landino emitia seu julgamento, a categoria *devoto*, e com ela outras categorias fundamentais para a pintura, *figura* ou *istoria* por exemplo, haviam mudado completamente de valor. Pode-se portanto dizer que, no espaço estreito desses trinta anos, o historiador foi pego na armadilha de um *passado anacrônico*, quando acreditava escapar à armadilha do simples presente anacrônico (Didi-Huberman, 2013, p. 54).

Desse modo, ao separar categoricamente *presente* e *passado*, corremos o risco de interpretar o passado como *um só*, ao invés de percebê-lo dentro das nuances que permeiam todo e qualquer período histórico. Uma linha definitiva é traçada, rompendo o *agora* do *antes*

– o que nos dá a falsa impressão de que o *antes* pode significar tudo aquilo que não é o *agora*, como um todo coerente. Não há *talvez* neste passado uniforme, contínuo e homogêneo dentro de suas categorias: é assim que o próprio passado se transforma em um anteparo ao passado. É assim que tudo aquilo que se lê, que seja originário do passado que se busca, se transforma em lei dentro deste universo distante que buscamos alcançar.

Todavia, no caso de Tintoretto, há críticas a seus trabalhos escritas e publicadas com o pintor ainda em vida – não podiam, portanto, ser mais contemporâneas a ele e seus quadros.

Além disso, como prática cultural do meio artístico da Sereníssima do Cinquecento¹⁷, veremos que os elogios ou os julgamentos tecidos a um artista tinham sobre ele grande influência – desde jovem, Tintoretto será confrontado com as opiniões de Aretino, depois Vasari, depois Ridolfi. Trata-se, ademais, de um período em que a crítica era carregada de aspectos estéticos culturalmente (e estrategicamente) concebidos, conforme a perspectiva de Baxandall a respeito dos *conceitos* do tempo que se busca alcançar: definições como a de *prestezza*, neste caso, nos auxilia a compreender o período sobre o qual falamos.

Para além de um senso estético fechado e definido em seus conceitos, o “inventor” da história da arte, como Vasari é chamado por Didi-Huberman (2013), teria reservado, a Tintoretto, não uma de suas *Vite* – dentro da segunda edição de seu “Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori” (1568), “As Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos” –, reservadas aos grandes artistas, mas um apêndice secundário em uma *Vita* dedicada a um artista chamado Battista Franco, de Veneza. Esta e outras questões são apontadas pelo artista Doménikos Theotokópoulos, mais conhecido como El Greco, que marcou sua edição de *Le Vite* com muitas anotações, registros de sua indignação. Entre elas, El Greco dirá que Battista Franco só merecia o protagonismo de uma *Vita* porque suas limitadas qualidades artísticas não lhe renderiam qualquer outro reconhecimento:

[...] as outras coisas que Vasari escreve nestas Vidas são enganosas e maldosas, pois há tanta habilidade pictórica na pior pintura de Tintoretto quanto desajeitamento na melhor de Battista Franco de Veneza e Giorgio Vasari. No entanto, a pintura com a cena hospitalar que Tintoretto fez na igreja de San Rocco é a melhor do mundo após a perda da batalha de Ticiano no Palácio dos Doges. Digo a melhor por causa das muitas e variadas coisas encontradas nela, tanto em nus quanto em coloração, que não aparecem em nenhum outro lugar, a menos que seja em algumas das boas obras de Ticiano. E sendo essa a verdade, basta olhar a forma como ele escreve, colocando

¹⁷ Denominação histórica associada por antonomásia à República de Veneza, especialmente em referência ao seu período de maior projeção cultural e artística, como o Cinquecento. A *Serenissima* foi o título oficial e honorífico da República de Veneza, utilizado nos próprios documentos do Estado e reiterado por instituições museológicas dedicadas à história e à cultura venezianas.

Jacopo Tintoretto na Vida de Battista Franco de Veneza; mas deixe este último ser o principal artista desta Vida, pois ele verdadeiramente não pode obter melhor crédito (El Greco [ca. 1592] *apud* Ridolfi, 2019, p. 50).

O historiador da arte, Tom Nichols, cujo estudo foi focado nas pinturas de Tintoretto, associa o conceito de *prestezza* especialmente a este pintor, remetendo justamente às críticas que os contemporâneos teciam a ele. No entanto, também explicará que a *prestezza*, ao mesmo tempo que significaria um trabalho feito às pressas, uma execução apressada e rápida, também foi um tema amplo que dividiu a comunidade artística veneziana a partir da metade do Cinquecento, especialmente o conflito entre a popularização e o “aperfeiçoamento” (Nichols, 1996, p. 90).

O autor vai explicar que Zeuxis era um famoso pintor grego que era criticado por pintar devagar. Ele, no entanto, não sentia necessidade de negar tais acusações: ‘Eu concordo’, ele respondia, ‘eu pinto devagar para que minhas pinturas vivam por bastante tempo’. Nichols (1996) dirá que pintores clássicos menos conhecidos, como Nichomakos, ganhariam reconhecimento por fator oposto, uma *arte velozior*¹⁸. No entanto, a associação entre produção lenta e valor artístico, ou imagem com maior durabilidade, conforme Zeuxian, era a mais popular à teoria da arte da Renascença. A habilidade de um mestre de pintar rapidamente era ocasionalmente citada para realçar sua competência, mas a concepção de velocidade como atributo de um *divino artista* acabava aí.

A estética clássica apresentava uma especificação crítica a respeito da técnica pictórica: Plínio distinguiria a diligência excessiva de Protogenes e o *fine touch*¹⁹ de Apelles, que provava sua superioridade (tanto artística como social) por saber “quando tirar as mãos de uma pintura”. Em contraponto, outra influente anedota, contava-se que Apelles teria caçoado de outro artista que se gabava de ter concluído sua pintura em um único dia dizendo, “Não precisa dizer... o trabalho já diz” (Nichols, 1996, p. 73-74).

Em seu tratado *De pictura* (1436), Leon Battista Alberti fazia referência direta e este clássico *topoi*, aconselhando o pintor a não se exceder em suas diligências, mas também não tentar ganhar tempo na execução de suas obras. Acima de tudo, o pintor não deveria improvisar e tinha que ter tudo bem planejado ao ponto que não houvesse nada na pintura que ele já não soubesse perfeitamente que posição ocuparia (Nichols, 1996).

¹⁸ *Arte velozior* pode ser traduzida como “arte mais veloz” ou “arte de execução rápida”, expressão empregada para caracterizar a habilidade de produzir imagens com rapidez.

¹⁹ Nesse contexto, *fine touch* pode ser traduzido como “toque delicado”, um acabamento cuidadoso, referindo-se à sutileza de intervenção do artista, marcada pelo controle técnico e capacidade de concluir o trabalho com precisão e discrição, evitando o excesso de elaboração.

A distinção Apelles-Protogenes também baseou a definição de Vasari de um terceiro estágio de perfeição artística concebido em seu *Le Vite* (1550), que consistiria na progressão além da excessiva diligência do Quattrocento e permitiria aos artistas do Cinquecento estabelecer novas metas e padrões de realização. Nichols pontuará que a condenação clássica de *prestezza* como uma execução apressada, apesar disso, continuava bastante influente.

O famoso comentário de Michelangelo ao ser informado de que os afrescos de Vasari na Cancellaria em Roma tinham sido concluídos em cem dias ("e si vede") ecoava diretamente o de Apelles. Enquanto a perfeição artística só poderia ser alcançada pela superação da diligência prosaica, ela não deveria ser confundida com a economia de tempo (Nichols, 1996, p. 74).

O historiador da arte veneziano contemporâneo Carlo Corsato, especialista na pintura veneziana dos séculos XVI e XVII, com foco em Tintoretto, em sua introdução de *Lives of Tintoretto* (2019), menciona que a forma de Vasari abordar a primeira biografia de Tintoretto em seu *Le Vite* faz crer que o crítico de fato nutriria certa “animosidade em relação à obra de Tintoretto²⁰” (Corsato, 2019, p. 12, tradução livre). Também traz a possibilidade de que Vasari teria se sentido repellido pelas pinturas de Tintoretto quando as viu: “O fato de Tintoretto ter inundado a maioria dos palácios, igrejas e confrarias com suas pinturas fantasiosas confirmou o preconceito de Vasari de que em Veneza muito poucas pessoas sabiam o que era uma boa pintura²¹” (p. 13, tradução livre).

Na percepção de pintura de Vasari, quanto mais próximo da natureza, mais real e menos perceptíveis os traços do pincel do artista, superior o trabalho. Suas críticas a Tintoretto demonstram perfeitamente aquilo que valorizava e aquilo que condenava: se tivesse seguido as belas maneiras de seus antecessores, seria um dos melhores pintores que Veneza já teria tido.

[...] pois, em sua juventude, ele se provou por meio de muitas obras bonitas um homem de grande julgamento. Se ao menos ele tivesse reconhecido o grande talento que possuía por natureza e o tivesse aprimorado por meio de estudo razoável, como fizeram aqueles que seguiram os belos modos de seus predecessores, e não tivesse apressado seu trabalho apenas pela habilidade manual, ele teria sido um dos maiores pintores que Veneza já teve (Vasari, 2019 *apud* Ridolfi, 2019, p. 32).

²⁰ Traduzido de: Animosity towards Tintoretto's work.

²¹ Traduzido de: The fact that Tintoretto had flooded the majority of the palaces, churches, and confraternities with his fanciful paintings confirmed Vasari's prejudice that in Venice very few people knew what good painting was.

Aquela não era a primeira crítica que Tintoretto recebia. Em 1545, Aretino envia uma carta dizendo que “o talento do jovem ainda estava verde, mas com o tempo, estudo e reverência religiosa, ele viria a ser digno dos maiores elogios²²” (Corsato, 2019, p. 10, tradução livre). Mais tarde, em outra carta, “Aretino o repreendeu por sua *prestezza*, sua execução apressada e rápida²³” (p. 11, tradução livre). Mais que um julgamento crítico, o autor explica que aquela era a forma que encontraram de “colocar Tintoretto em seu devido lugar²⁴” (Corsato, 2019, p. 11).

Sem dúvida, a crítica foi prejudicial para o pintor, que lutou para dar impulso à sua carreira nos dez anos seguintes; mas também revelou a incapacidade da geração mais velha de entender o estilo moderno de pintura, com sua ênfase no drama e a falta de interesse em acabamentos delicados. Independentemente do fato de que, nos trinta anos seguintes, Ticiano se tornaria o mestre de um estilo ainda mais rápido e menos acabado, foi Tintoretto quem, ao longo dos séculos, permaneceria famoso como o pintor da *prestezza*, muito descuidado e impaciente para levar suas obras a um grau adequado de polimento²⁵ (Corsato, 2019, p. 11-12, tradução livre).

Nichols (1996) reforça o quanto as críticas prejudicaram a carreira de Tintoretto ao comentar dois dos seguidores mais próximos e bem-sucedidos de Aretino em Veneza, Francesco Sansovino e Ludovico Dolce, que desenvolveram sua visão crítica em livros publicados na década seguinte. Nas primeiras edições de seu “*Delle cose notabili che sono in Venetia*” (1556, 1561), Sansovino critica Tintoretto por pintar demais e muito rápido e há motivos para crer que ele seja o pintor não nomeado por Dolce em seu no *Dialogo* (1557). Este último entende a *prestezza* de Tintoretto como mais do que um descuido causado por *avaritia*, mas a rapidez do pintor como uma possibilidade de ganhar tempo na execução das obras e, com isso, aceitar mais comissões para melhorar seus ganhos.

Estas críticas têm sido frequentemente notadas, mas a análise tipicamente se concentrou nas maneiras pelas quais elas poderiam refletir o relacionamento pessoal entre Aretino e Tintoretto. Independentemente de esse relacionamento ter terminado em 1548 (como Lorenzetti argumentou e Roskill negou), é claro que, ao criticar a *prestezza* de Tintoretto, Aretino e seus seguidores focaram

²² Traduzido de: The young man’s talent was still green, but that with time, study, and religious reverence, he would come to be worthy of the highest praise.

²³ Traduzido de: Aretino reaproached him for his *prestezza*, his hasty and rapid execution.

²⁴ Traduzido de: More than simply a critical judgment, this was taking the opportunity to cut Tintoretto down to size.

²⁵ Traduzido de: No doubt the criticism was damaging to the painter, who struggled to get his career off the ground in the following ten years; but it also laid bare the inability of the older generation to understand the modern way of painting, its emphasis on drama and lack of interest in delicate finish. Regardless of the fact that over the next thirty years Titian would become the master of an even quicker and less finished style, it was Tintoretto who over the centuries would remain famous as the painter of *prestezza*, too careless and impatient to bring his pictures to a proper degree of polish.

em uma característica central da prática artística não ortodoxa do pintor. Além disso, a *prestezza* na produção artística era uma questão controversa de maior significado para os pintores do século XVI²⁶ (Nichols, 1996, p. 72-73, tradução livre).

Para além de seus desafetos pessoais, fossem estes os reais motivos de suas críticas ou não, a provocação de Dolce dá ênfase a uma questão fundamental: o mercado de arte veneziano. Em passagem do *Dialogo* (1548), Paolo Pino tece crítica ao pintor Andrea Schiavone, antes já criticado por Aretino pela rápida execução de suas obras. Intercedendo em sua defesa, o pintor veneziano (“struggling Venetian painter”) Lauro não defenderá a *empiastrar* de Schiavone sob o ponto de vista estético, mas, como Tom Nichols chama atenção, entenderá a redução do tempo para finalizar a pintura como uma resposta pragmática às condições profissionais em Veneza. Ele nos informa que os pintores deste novo estilo não eram adequadamente pagos e por isso desenvolveram (“a faulty”) *prestezza* na intenção de compensar os baixos valores com o aumento do volume de trabalho. Conforme a historiadora da arte Allison Sherman, que mais pra frente muito nos auxiliará, com seus estudos sobre a relação da produção de Tintoretto com o espaço para o qual era produzida,

Durante os primeiros anos de sua carreira, escritores como Aretino e Vasari criticaram seu hábito de criar meramente uma ilusão de acabamento para aumentar a produção. Isso era visto como uma forma problemática de *prestezza*, uma pronunciada aspereza ou descuido no estilo, a antítese da elogiada *sprezzatura* de Ticiano. Essa caracterização do trabalho de Tintoretto tem dominado sua fortuna crítica desde então, e é precisamente a variabilidade em toda sua obra que muitas vezes torna um desafio datar suas pinturas com base puramente estilística. A exposição monográfica de 2007 no Prado fez muito para reabilitar a reputação de Tintoretto, destacando as muitas joias em uma carreira admitidamente irregular, e também forneceu alguns marcadores importantes para as várias décadas de sua atividade²⁷ (Sherman, 2020, p. 75, tradução livre).

²⁶ Traduzido de: These criticisms have often been noted, but analysis has typically focused on the ways in which they might reflect the personal relationship between Aretino and Tintoretto. Whether or not this relationship ended in 1548 (as Lorenzetti has argued and Roskill denied), it is clear that in criticizing Tintoretto’s *prestezza* Aretino and his followers focused on a central feature of the painter’s unorthodox artistic practice. Moreover, *prestezza* in artistic production was a controversial issue of much wider significance to sixteenth-century painters.

²⁷ Traduzido de: During the early years of his career, writers such as Aretino and Vasari criticized his habit of merely creating an illusion of finish in order to increase output. It was viewed as a problematic form of *prestezza*, a pronounced roughness, or carelessness in style, the antithesis to the praised *sprezzatura* of Titian. This characterization of Tintoretto’s work has dominated his critical fortune ever since, and it is precisely the variability throughout his oeuvre that so often makes it a challenge to date his paintings on a purely stylistic basis. The 2007 monographic exhibition at the Prado did much to rehabilitate Tintoretto’s reputation by showcasing the many gems in an admittedly patchy career, and also provided some important markers for the various decades of his activity.

Bem, o exame científico das pinturas de Tintoretto revela o uso de uma variedade de técnicas. Em grande número de exemplos – dentre os quais podemos destacar o da *Origem da Via Láctea*, conforme seu raio-X (Figura 10) – as camadas de tinta indicam uma construção irregular e aleatória, indicando que frequentemente a composição e o arranjo das figuras era simultâneo ao ato de pintar. Resistente a esboços preparatórios, Tintoretto só os compunha a patronos que o exigiam, ou seja, quando a demanda era inescapável. Nesse sentido, Sartre (2005, p. 73-74) chama atenção para a questão *estética* associada à *prestezza* de Tintoretto.

Vejam o que realmente lhe reprovam: em primeiro lugar, de trabalhar rápido demais e de deixar com que vejam, por toda parte, sua mão; querem algo polido, acabado, sobretudo *algo impessoal*. Se o pintor se mostra, ele se contesta; se se contesta, questiona o público; Veneza impõe a seus artistas a máxima dos puritanos: *no personal remarks*, ela cuidará bem de confundir o lirismo de Jacopo com a rapidez de um fornecedor sobrecarregado que atamanca a obra.

Cientes, então, das tantas outras questões de caráter histórico e cultural aqui citadas, que permeiam o significado da imagem e seu valor simbólico, excedendo em muito a categoria do visual, voltamos nossa atenção às mudanças às quais a imagem está sujeita, de acordo com o contexto no qual está inserida.

Tintoretto, afinal, para além de um pintor italiano veneziano no século XVI, foi um homem que raras vezes saiu de Veneza – mesmo para entregar suas encomendas. Sartre (2005), que se dedicou a estudá-lo, menciona que o pintor odiava viajar e que não era um artista conhecido por pintar para nobres e príncipes – Rodolfo II é um dos nomes que se destaca em suas demandas. O filósofo diz que Tintoretto inclusive se esforçava “para conter seu renome entre os muros de Veneza”, o que é bastante curioso. Comenta que não se fazia conhecer, nem se aproximava dos príncipes.

Será que se sabe que ele nunca saiu da cidade, a não ser uma única vez, sexagenário, para ir bem ali ao lado, a Mântua? E ainda foi preciso suplicar; queriam que ele próprio pendurasse suas telas e ele declarou de pronto que só partiria se levasse sua mulher. Essa exigência testemunha a favor de seus sentimentos conjugais, mas diz mais ainda sobre seu horror a viagens. E não vamos acreditar que seus colegas venezianos se parecem com ele: galopam pelas estradas; cem anos antes, Gentile Bellini corria os mares. Que aventureiros! Ele é uma toupeira: só fica à vontade nas estreitas galerias de sua toca. Se imagina o mundo, a agorafobia o apavora; entretanto, se tivesse de escolher, preferiria ainda arriscar sua pele a arriscar seus quadros. Aceita as encomendas do estrangeiro – e o estrangeiro, para ele, começa em Pádua – mas não as solicita. Que contraste entre seu furor no Palácio dos Doges, na Scuola San Rocco, nos Crociferi e essa indiferença! Ele entrega a execução

aos seus colaboradores, vigia de longe essas confecções em série, priva-se de pôr as mãos nelas, como se temesse aventurar fora de sua pátria o menor brulho de seu talento: a Europa só terá direito às *B. pictures*. Nos Uffizi, no Prado, na National Gallery, no Louvre, em Munique, em Viena, podem-se descobrir Rafael, Ticiano e centenas de outros. Todos ou quase todos, com exceção de Tintoretto. Este se guardou ferozmente para seus concidadãos e não saberão nada dele se não forem procurá-lo em sua cidade natal, pela boa razão de que ele não *quis* sair dela (Sartre, 2005, p. 51).

Em *Origem da Via Láctea*, testemunhamos aquilo que pode ser um recorte decorrente da necessidade de deslocamento. Enquanto a maioria de suas pinturas permaneceu *in situ* até hoje, já pensadas, compostas e produzidas em Veneza para Veneza, esta viveu deslocamentos desde o princípio.

Seguiremos adiante imergindo ainda mais na relação da imagem com seu espaço, ampliando a análise para outra parte da produção de Tintoretto, relevante para trazer um panorama sobre a questão do *deslocamento* físico de uma imagem e sua relação com diferentes espaços. Ao pensar imagens deslocadas de sua primeira destinação, ao mesmo tempo investigando o quanto este seria um fator relevante no processo de produção do pintor, pode existir fatores que apenas uma análise dos quadros *in situ* pode revelar.

3 ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO

3.1 COMO OS MUSEUS NOS APRESENTAM ÀS IMAGENS

Devemos ingressar nesta etapa de compreensão com uma certeza e com uma pergunta. A certeza, creio eu, deve ser na atribuição de diferentes faces a uma mesma imagem e o impacto que certos deslocamentos podem trazer à compreensão dela, ainda que seu visual se mantenha exatamente o mesmo. E a pergunta proponho que seja: o que uma imagem que não foi deslocada pode revelar sobre aquelas que foram? Ora, quando nos dedicamos a observar uma imagem pensada para um local determinado e temos o privilégio de olhar para ela dentro destes parâmetros, podemos chegar a conclusões bastante inesperadas – é o caso do afresco da *Anunciação* de Fra Angelico, analisado por Didi-Huberman (2013).

O afresco foi pintado em 1440-41, em uma cela do convento de San Marco, em Florença, onde se encontra até hoje. Para falar dessa obra em particular, Didi-Huberman (2013) investirá algum tempo na descrição do seu entorno. O espaço da cela, sua iluminação e a maneira que o local interage com a percepção da obra, veremos, de súbito se transformará em aspecto fundamental para visualizá-la sob outra perspectiva.

Ele se encontra numa cela muito pequena caiada de branco, uma cela da *clausura* onde um mesmo religioso, podemos imaginá-lo, cotidianamente se recolheu durante anos, no século XV, para ali se isolar, meditar sobre as Escrituras, dormir, sonhar, talvez morrer. Quando penetramos hoje na cela ainda bastante silenciosa, a projetor elétrico apontado para a obra de arte não consegue sequer conjurar o efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe. Ao lado do afresco há uma pequena janela, orientada para o leste, e cuja claridade basta para envolver nosso rosto, para velar antecipadamente o espetáculo esperado. Pintado numa contraluz voluntária, o afresco de Angelico obscurece de certo modo a evidência da sua apreensão. Dá a impressão de que não há grande coisa a ver. Quando o olho se habituar à luz do local, a impressão curiosamente vai se impor ainda mais: o afresco só “se aclara” para retornar ao branco da parede, pois tudo que está pintado aqui consiste em duas ou três manchas de cores desbotadas, sutis, postas num fundo da mesma cal, ligeiramente umbrosa. Assim, ali onde a luz natural investia nosso olhar – e quase nos cegava –, é agora o branco, o branco pigmentar do fundo, que vem nos possuir (Didi-Huberman, 2013, p. 19).

Ao adentrar o pequeno espaço da cela, o autor descreve a sensação: a luz branca que entra pela janela e incide sobre o branco das paredes toma os olhos e, conforme se dissipa, e o olhar vai se acostumando e distinguindo as imagens, percebe-se um afresco igualmente branco: cores “desbotadas, sutis” e um espaço sem elementos entre os personagens principais. Nota-se,

então, do que se trata a figura. De acordo com Didi-Huberman (2013), o que ocorre a seguir é uma bruta pitada de decepção quanto ao legível da imagem, que não poderia ser mais simples nos elementos de sua composição. Mesmo ao historiador de arte “bem informado da profusão estilística que caracteriza em geral as Anunciações do *Quattrocento*” (p. 21), a obra não apresentará “abundância de detalhes apócrifos, fantasias ilusionistas, espaços exageradamente complexificados, pinceladas realistas, acessórios cotidianos ou referências cronológicas” (p. 21-22). A *Anunciação* de Fra Angelico, ao contrário, não poderia contar a já tão conhecida história da Anunciação de maneira mais simples.

“Nada de pitoresco nessa pintura: é a menos tagarela que existe” (Didi-Huberman, 2013, p. 21), de maneira que, para o autor, “um iconográfico em formação, ao entrar na pequena cela, não levará mais que um ou dois segundos, uma vez visível o afresco, para ler nele o texto de *Lucas*, I, versículos 26 a 38” (p. 21). A tendência do primeiro ar de decepção do historiador se estender ao seu julgamento diante da obra não é apenas provável, como se comprova nas maneiras pejorativas de tratar o artista – tido como um “criador de imagens um pouco sumário” (p. 22). A maneira básica de retratar um tema já tão representado e comum à bagagem do Ocidente cristão torna ainda menos provável que esta seja uma imagem cuja interpretação seja resgatada do comum daquilo que já se conhece sobre ela.

A ideia que se faz dela se transforma, no entanto, quando Didi-Huberman (2013) nos atenta para a contraluz da cela onde se encontra o afresco e o branco imposto entre os personagens ilustrados, elencando ambos como elementos de *testemunho* à obra – tal qual a figura em si. Ambas as experiências – a contraluz e o instante de cegueira momentânea em que o branco domina a visão – são necessárias para acessar o afresco. Se o observador não vivenciá-las, tendo inclusive que aguardar até que seus olhos se acostumem ao clarão que terá que ultrapassar, não verá a imagem. Como cortinas que dão abertura a um espetáculo, a influência desses elementos é enaltecida pelo historiador:

O que vem a ser essa contraluz e o que vem a ser esse branco? A primeira nos forçava a *nada* distinguir inicialmente, o segundo esvaziava todo espetáculo entre o anjo e a Virgem, fazendo-nos pensar que entre seus dois personagens Angelico simplesmente havia posto *nada*. Mas dizer isso é não olhar, é contentar-se em buscar o que haveria a ver. Olhemos: não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição. Ele não é *visível* no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é *invisível*, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. É uma onda de partículas luminosas num caso, um polvilhar de partículas calcárias no outro. É um componente essencial e maciço na

apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é *visual* (Didi-Huberman, 2013, p. 24-25).

O branco como matéria, que é então proposto, se condensa na ideia de um concreto “trecho de branco”. O *visual*, para Didi-Huberman (2013), distinguiria o *visível da imagem* enquanto *representação* do *invisível* enquanto *abstração* dentro da perspectiva de sua *eficácia*. A *Anunciação* de Fra Angelico, afinal, é uma imagem profundamente eficaz e a crítica se volta ao julgamento mitigado que se tece precocemente sobre ela.

[...] se o *visível* ou o *legível* não foram o forte de Fra Angelico, é que lhe interessavam o *invisível* e o *inefável*, justamente. Se não há nada entre o anjo e a Virgem da sua Anunciação, é que o *nada* dava testemunho da *inefável* e *infigurável* voz divina à qual, como a Virgem, Fra Angelico devia se submeter inteiramente... Tal julgamento tem por certo alguma pertinência no que diz respeito ao estatuto religioso ou mesmo místico da obra em geral. Mas ele se priva de compreender os meios, a *matéria* mesma na qual esse estatuto existia. Ele vira as costas à pintura e ao afresco em particular. Vira-lhes as costas para partir sem eles – isto é, sem Fra Angelico também – rumo às regiões duvidosas de uma metafísica, de uma ideia, de uma crença sem sujeito. Portanto, acredita compreender a pintura somente ao desencarná-la, se podemos dizer (Didi-Huberman, 2013, p. 23).

O destaque proposto é fundamental quando consideramos que, dentre as imagens que estão expostas nos museus que visitamos, há muitas que se enquadram nesta categoria: o espaço de sua primeira destinação seria fator fundamental na atribuição de seu sentido, ainda que elas já não estejam lá.

Assim como o olhar sensível de Didi-Huberman (2013) sobre a *Anunciação* de Fra Angelico nos traz uma nova perspectiva sobre o afresco e seu criador, este exercício aplicado a outras peças também pode implicar em novas formas de olhar, que potencializam o conhecimento acerca das imagens e revelam novos indícios da intenção dos artistas.

Já dissemos que, para Baxandall (2006), a *intencionalidade* seria o caráter das coisas de se inclinarem para o futuro. Nesse caso, é claro, ela não se restringe apenas ao pintor e suas práticas gerais, nem apenas ao processo de produção de uma imagem específica: considera tanto a conduta do artista, dentro de seu contexto histórico e social, como também aquela criação, única dentro de seu repertório. Tal entendimento é útil ao historiador que quer compreender o que se perdeu na trajetória da imagem desde sua criação até o momento em que está diante dos seus olhos.

Estamos interessados na intenção dos quadros e dos pintores como um meio de refinar, para nós mesmos, a percepção que podemos ter dos quadros [...] Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis. A análise se realiza em constante e ostensiva interação com o quadro (Baxandall, 2006, p. 162).

Baxandall (2006) aplica sua análise de intenção ao *Batismo de Cristo* de Piero della Francesca reconhecendo que fases distintas marcam tanto o historiador como o objeto analisado por ele. De mesmo modo, também as estruturas do mercado de arte. Observa que Piero “trabalhava por encomenda, nos termos definidos por contratos legais, e pintava para pessoas que conviviam com as complexas necessidades do século XV” (p. 158). Assim, propõe, para que se desenvolva o estudo da obra, a busca pelos termos do contrato, exigências estipuladas pelo cliente, feitas à pintura, e outras estratégias que trariam ao historiador uma perspectiva das diferenças culturais entre ele e seu objeto de estudo.

Se levamos minimamente a sério a noção de diferença cultural, é bem possível que tenhamos de ir além [...] e pensar na existência de diferenças essenciais nas predisposições reflexivas e cognitivas: é de supor que Piero e seus clientes percebessem os quadros e as ideias sobre os quadros de maneira diferente de nós, porque a cultura a que pertenciam lhes propiciava diferentes experiências e capacidades visuais, bem como lhes fornecia estruturas conceituais distintas das nossas (Baxandall, 2006, p. 159).

Conforme já vimos, Didi-Huberman (2013) irá mais além: uma distância temporal pode parecer pequena ao historiador que se aventura a um passado muito distante, mas pode ainda assim trazer desalinhamentos significativos – trinta anos, entre a morte de um artista e uma crítica tecida a uma imagem produzida por ele, por exemplo, podem impactar a visão de determinados conceitos, ainda que, inicialmente, trinta anos pareçam uma curta distância perto dos séculos que separam a produção da imagem do historiador que pretende estudá-la. Mesmo a noção de *imagem* pode partir de uma premissa diferente quando deslocada no tempo e no espaço. Para pinturas religiosas da Idade Média, e imagens religiosas renascentistas como o *Batismo de Cristo*, havia uma crença pré-estabelecida e geral, baseada em longa história de debates, de que a visão seria o mais poderoso e exato dos cinco sentidos, de modo que devia ser usada para propósitos pastorais, direcionada a três fins determinados, citados por Baxandall (2006, p. 83-84):

Primeiro, expor temas religiosos com máxima clareza [por meio da precisão da visão] [...] Segundo, sensibilizar a alma [por meio do poder e vivacidade das coisas vistas no espírito] [...] Terceiro, expor os assuntos de forma memorável: já que a visão retém mais mensagens que a audição, quando vistas, as coisas se conservam por mais tempo no espírito do que se forem ouvidas. Assim, a categoria geral a que pertencia o pintor [...] baseava-se no reconhecimento de que a visão era o sentido humano mais importante, o que conferia ao artista uma posição peculiar: ele podia usar seus meios para fazer coisas que outros meios não podiam realizar.

Os museus, nesse sentido, são os conectores principais entre os observadores do tempo presente e as imagens que sobreviveram – muitas delas, mais antigas até do que o próprio conceito de museu. Cabe a eles propor esta conexão entre estes dois mundos, que tecem, entre si, uma dinâmica própria. O observador, afinal, tem algumas décadas de existência – antes de nascer, a imagem que observa já existia há séculos. No caso da *Origem da Via Láctea*, é interessante pensar que sua trajetória é a mais antiga dentre todos os envolvidos em seu processo de exibição – é mais antiga que o espaço físico do museu onde está exposta, conforme veremos mais à frente quando abordarmos a construção da Galeria Nacional em Londres, mais antiga do que a curadoria que a posicionou, que o observador que a vê, que o conceito de museu e até mais antiga que a própria unificação da Itália.

A obviedade é traço fundamental deste trabalho – em muitos momentos, ela estará presente nas constatações que surgirem. No entanto, é interessante perceber como este conceito de trajetória desaparece quando estamos diante da imagem. Conforme já foi discutido, a percepção da imagem como um item *básico e autoexplicativo* conduz a falsas associações. Vemos a data abaixo da figura e assumimos que olhamos para a imagem conforme ela estaria no ano ali descrito – mas é um engano. Da mesma forma, pensamos que era para essa mesma imagem que os observadores de seu tempo olharam – e novamente nos enganamos. Pode ser que nosso olhar tenha se acomodado à ideia do museu e suas formas de exposição.

Afinal, no que *consiste* o museu? O Conselho Internacional de Museus (International Council of Museums – ICOM) qualifica a instituição como uma exibição de objetos de ação cultural permanente e sem fins lucrativos²⁸. Melo e Guedes (2018), por outro lado, a distinguem por seu poder de “produzir metamorfoses, significados e emoções, por sua aptidão para a

²⁸ O ICOM define museu como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos”. Definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga (International Council of Museums, 2025).

adaptação aos condicionamentos históricos e sociais e por sua vocação para a mediação cultural” (p. 37).

Sob um olhar contemporâneo, Chagas (2003) imputa aos museus a metáfora da ponte lançada entre tempos, espaços, indivíduos, grupos sociais e culturas diferentes, ponte que se constrói com imagens e que tem no imaginário um lugar de destaque. Esse imaginário social é feito por signos verbais e não verbais (Melo; Guedes, 2018, p. 37).

Ora, Chagas (2003) atentará para o fato de que a noção moderna de patrimônio e suas mais distintas qualificações, assim como a própria noção de *museu* e suas classificações, não têm mais de 250 anos. A relação tecida pelo autor, portanto, entre a forma de *pensar* as imagens, a partir de sua transformação em *patrimônio*, com uma forma de *possuí-las*, dá luz a elementos que tangem tanto a certeza com que a história da arte muitas vezes aborda o visual das imagens como o modo com que elas são apresentadas pelo museu. Afinal, as origens da ideia de *patrimônio* estariam embasadas em transcender as barreiras do tempo e do gosto e à ideia de proteção e conservação, ampliada a uma ação preventiva de pôr ao abrigo de algum mal, dano ou perigo futuro.

[...] não está explicitado que, para a ação preservacionista ser deslanchada, não basta a imaginação de “algum mal”, de algum “dano” ou “perigo” que vem do futuro. É preciso – e este não é um ponto sem importância – que o sujeito da ação identifique no objeto a ser preservado algum valor. A necessidade de um referencial para a melhor qualificação do perigo permite identificá-lo com maior precisão, mas permite também pensar a própria preservação como um perigo, o que contribui para a desnaturalização dos discursos preservacionistas (Chagas, 2003, p. 35).

Assim é que atentamos para a fluidez com que migram as funções e os significados de uma mesma imagem ou objeto, em suas “trajetórias espetaculares e câmbios”, de modo a permanecerem e suportarem “mundos diferentes”. A exemplo da saga do vestido de Maria Bonita, mulher do cangaceiro Lampião, apreendido como troféu de guerra pelo aspirante Francisco Ferreira Melo, da Polícia de Alagoas após a derrota dos cangaceiros do bando de Lampião em 1938. Ao tentar remontar a história da peça em 1992, descobriu-se que teria sido doada ao Museu Histórico Nacional em 1970 e foi encontrado dois anos depois, sem registro documental, como um trapo em lote para descarte. Foi então recuperado o vestido “marrom, em algodão com risca de giz, quatro bolsos com colchete, fecho éclair e sutache vermelho na gola, nos bolsos e mangas” (Museu Histórico Nacional, 1994 *apud* Chagas, 2002, p. 39).

Descobriu-se que foi dado ao Museu pela atriz comediantes Nádía Maria, que o recebera de herança da família. A família, por sua vez, teria recebido o vestido do repórter Melquiades da Rocha; ele o teria ganhado do aspirante Francisco Ferreira Melo. Enfim, “hoje algumas grifes já pensam em copiá-lo para fazer roupa de moda” (Chagas; Santos, 2002 *apud* Chagas, 2002, p. 39). Este é apenas um exemplo de como a trajetória do item histórico – seja ele imagem, objeto ou documento – constitui seu próprio valor simbólico. Cada item dentro de um museu tem sua trajetória particular. Chagas (2003, p. 39) vai destacar que

Para além dessas trajetórias espetaculares e desses câmbios de funções e significados, permanece a capacidade de esses objetos suportarem a função de intermediários entre mundos diferentes, daí o seu “poder mágico”. Esses fluxos e refluxos de significados e funções, envolvendo, em alguns casos, as esferas pública e privada, parecem ser mais frequentes do que se imagina, ainda que os museus, de maneira geral, operem com a hipótese da eternização dos bens culturais nos seus domínios.

Conforme Silva (2020, p. 221), há inúmeras possibilidades de se pensar o museu como conceito. Tal definição pode partir tanto de suas atividades – “preserva, pesquisa e notadamente expõe testemunhos do homem e da natureza...” – como de sua estrutura física – “um prédio que abriga uma coleção” – já separamos estas funções conforme os itens analisados nesta pesquisa. Apesar de ter seu caráter institucional, que prevê “regras internas, instâncias burocráticas, métodos e sistemas”, a autora reitera a importância de não perder de vista a “reflexão sobre o processo, sobre os desejos envolvidos”.

O IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus nos traz, por exemplo, a seguinte definição: “[...] O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano [...] Antes do museu-instituição existe um museu-desejo, que o precede. Pensamos então no museu – não através de suas funções ou sua estrutura, mas pelo que ele representa: um desejo de permanência, de perpetuação de um discurso (Silva, 2020, p. 221).

Esse sentido de “museu-desejo” e “museu-instituição” remonta à Nova Museologia de Peter Vergo. Para o autor, há uma concepção de museu tão antiga quanto a própria civilização e outra, que configura aquele museu “no sentido que conhecemos hoje”, a partir de noções desenvolvidas no século XIX. Nesse sentido, a Nova Museologia presumiria a “inexistência de uma narrativa central, unívoca ou prerrogativamente verdadeira” (Silva, 2020, p. 222).

Na realidade, visto que os museus são quase, se não tão antigos quanto a própria civilização, e uma vez que a infinidade de museus atuais abrange praticamente todos os campos do esforço humano - não apenas arte, artefatos ou ciência, mas entretenimento, agricultura, vida rural, infância, pesca, antiguidades, automóveis: a lista é interminável - é um campo de investigação tão amplo que importa a quase todo mundo [...] (Vergo, 1989 *apud* Silva, 2020, p. 221).

Assume-se, portanto, a possibilidade de uma museologia que, diferente da museologia tradicional, não se debruça majoritariamente sobre o método de institucionalização, mas dá foco ao sentido e à finalidade do museu, pensando a construção das exposições, “ou mais simplesmente o ato de selecionar e expor objetos” a partir de suas funções e propósitos.

Silva (2020) retoma discussão de Vergo em *The Reticent Object* a respeito da reivindicação do museu e da museologia – tradicionalmente detentores de legitimidade para tratar do universo dos objetos (*espécimes arquiváveis*, para Preziosi). É necessária uma reflexão a respeito do *que é* um objeto, “das possibilidades de relação, de produção de sentido ou de institucionalização a partir deles” (p. 223). Tal problematização dos itens não são restritas aos museus na medida em que outros locais – físicos e simbólicos – adequam-se a mesmas questões teóricas: exposições, coleções, galerias etc.

O que poderia, afinal, sobrepor à categoria de simples *objeto* um título como *patrimônio da humanidade* a este mesmo item? Chagas (2003, p. 36) traz a discussão a partir do poema *O catador*, de Manoel de Barros, incitando que é a partir da atribuição ou não de valor a um item que se justifica “a preservação ou a destruição dos chamados bens culturais”. O poema foi transcrito integralmente pelo autor:

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.
(Barros, 1996 *apud* Chagas, 2003, p. 32).

A discussão está centrada na valorização do banal – ou em sua desvalorização, com base na valorização de outra coisa. Afinal, existe, junto à classificação de alguns itens como patrimônios da humanidade – ou seja, úteis a toda a humanidade e, por isso, dignos de destaque –, uma série de outros objetos que representariam o restante: este patrimônio *inútil* da humanidade, distantes da *posse* de um indivíduo, entidade ou instituição que detenha o poder de instituir sobre ele este mesmo título. E entre preservação e destruição fica justamente a questão do *modo* de preservar.

Em nome de um valor considerado “mais alto”, o poeta ordena que a “musa antiga” ou a antiga filha da memória seja silenciada. De modo similar, em nome da preservação e da defesa de supostos valores “mais altos”, exércitos são mobilizados e postos em marcha, provocando a destruição de seres e coisas, que, de resto, passam a ser tratados como “patrimônios inúteis da humanidade (Chagas, 2003, p. 36-37).

Outro ponto que pretendemos sustentar, seguindo a mesma linha de raciocínio, é: ainda que preservado, tal *ideia* de preservação de *valorização* do item já se alinha a um *novo padrão* daquilo que deve ser visto e valorizado na imagem. Retomamos a opinião de Sartre sobre o turismo, que *dita* os modos de olhar os lugares. Da mesma forma, a forma de apresentação dos museus acaba inevitavelmente *ditando* as formas de olhar para as imagens – por isto devem ser pensadas com cuidado e repensadas sempre que necessário. Em outro alerta, Chagas (2003, p. 40) diz que, “do ponto de visto museológico, [...] a preservação também pode implicar uma ação contra a vida. Não basta preservar contra a ação do tempo, é preciso também garantir a prerrogativa do interesse público sobre o privado”.

É natural, portanto, que os museus invistam na autopromoção, e os tenhamos em alta estima, como ambientes agradáveis e sofisticados – tal qual as bibliotecas, mas também os *shoppings centers*. Os itens ali exibidos devem, acima de tudo, permanecer relevantes e tal condução parte não da complexa imersão do público no universo da pintura, mas da inserção da pintura no universo do público.

Com o espaço do museu normalmente dominado pelas luzes de LED, é difícil imaginar a experiência de ver um quadro sem um feixe de luz intenso, tirando os holofotes da sua dinâmica para além do visual da tela: se havia um tipo de intenção pertinente às sombras das colunas que em certo momento do dia passavam sobre o quadro, elas já não fazem mais parte da visualização. Sua dinâmica com o público parece restrita ao ambiente *atemporal* do museu: neutro, em um ambiente carregado das características do olhar *presente*, itens que configuram *elementos* de um passado longínquo – tão longínquo, que é igual para todo e qualquer item, que

é apresentado da mesma forma que o seguinte. Desse modo, uma pintura da década de 60, feita em Nova York, é exposta da mesma forma que um quadro feito na Veneza de 1550. Quando a visão da tela supera seu contexto histórico, a alternativa não parece levantar uma problemática. O contexto histórico também não pode *superar* o visual da pintura. O que compreendemos é que a partir da combinação de ambos é que se desenvolve uma experiência mais alinhada com a peça; experiência que é minada quando as imagens são expostas em salas diferentes, substancialmente similares, nomeadas de acordo com suas origens para remeter às diferenciações entre elas.

É importante atentar ao observador que *há mais* a ser visto e que a imagem, como ali está, é apenas uma de suas fases. De outra forma, parece que é intenção do museu desvincular a imagem dos motivos que a levaram a estar ali e de todo o trabalho por trás da exposição. Além disso, trazer uma diferenciação espacial pode romper com o ritmo acelerado e cansativo do observador que transita sala após sala. Nesse modelo, as últimas telas não serão vistas com o mesmo entusiasmo que as primeiras.

Entende-se que basta haver a imagem para que ela seja *vista* e que a conexão que se tece entre observador e imagem observada é extremamente particular. No entanto, a condução do olhar é protagonizada pelo espaço do museu na medida em que a experiência de um mesmo observador olhando uma mesma imagem *in situ* ou no ambiente de uma galeria de arte pode ser drasticamente diferente.

Didi-Huberman (2013) já nos apontou, a partir do exemplo do branco no afresco *Anunciação* de Fra Angelico, que há itens fundamentais de uma imagem que podem ser ignorados por serem considerados *ínfimos* por fugir do visível e do tangível e adentrarem no universo da incerteza que a análise da imagem muitas vezes evita.

Ora, não se pretende *reviver* o passado das imagens, mas colaborar para que ele não seja apagado, de modo que sejam incentivadas abordagens criativas para além daquelas mais tradicionais, que expõem as imagens como se fossem itens sem passado, inéditos em uma coleção nova, posta à mostra. Quando, pelo contrário, os itens têm uma história que vai além do que está em destaque, que amplia seu brilho, aprimora o seu visível e permeia o sensível que impacta a experiência do observador.

Tal imersão no espaço do simbólico remete às sensações que se despertam no contato com o ambiente expositivo. Para Melo e Guedes (2018, p. 39), nosso foco fundamentalmente direcionado às linguagens verbal e escrita muitas vezes nos fazem esquecer que “podemos despertar discussões nos espaços de exposição pelas sensações”.

Ulpiano Bezerra de Meneses, em seu discurso de abertura da 23ª Conferência Geral do ICOM, no Rio de Janeiro, em 2013, afirmou que “Os museus ainda não amadureceram uma reflexão fecunda sobre a linguagem específica da exposição, mesmo quando limitada a dois referenciais básicos: o espaço e os sentidos.” (Meneses, 2013, p. 5). Para ele, a condição humana e, ligado a ela, o universo sensorial, não poderiam ser esquecidos ao se conceber um museu (Melo; Guedes, 2018, p. 39).

A supervalorização do visual e das certezas que embasam disciplinas como a história da arte e a museologia podem ser índices do porquê os museus e galerias hoje se assemelham em seus modos de exposição: o olhar diante da arte se alinha ao olhar diante de vitrines quando nos lembramos das comparações já levantadas sobre os espaços dos museus se assemelharem aos espaços dos *shoppings*. A arquitetura é, afinal, um aspecto fundamental da contextualização dos itens e sua integração com o público.

Eduard Hall (2005, p. 80 *apud* Melo; Guedes, 2018, p. 42) pontuará que a análise de visão exige que sejam diferenciadas, em primeiro lugar, a imagem formada na retina e aquilo que é *percebido* pelo homem. A narrativa expositiva, assim, dependeria de uma estrutura visual articulada ao discurso. “A linguagem visual é composta de símbolos e interpretada por meio de semelhanças e metáforas. Ver significa perceber pela visão. Trata-se de uma percepção construída por intermédio dos elementos visuais” (Melo; Guedes, 2018, p. 42). A comunicação visual, neste sentido, é praticamente tudo que nossos olhos veem: “Imagens que, como todas as outras, têm um valor diferente segundo o contexto em que estão inseridas, dando informações diferentes” (Munari, 1991, p. 65).

Victoria Newhouse usa a estátua de David de Michelangelo para exemplificar o grau de interferência que o posicionamento das obras pode significar na percepção do observador. Encomendada para decorar um botaréu do Duomo de Florença, a obra teve sua colocação alterada – decisão tomada por um comitê de artistas que incluía, além do próprio Michelangelo, Leonardo da Vinci, Botticelli, entre outros –, tendo sido instalada à entrada do prédio trecentista, Palazzo della Signoria, sede da República Florentina. A obra ficaria naquele local até 1873, quando seria substituída por uma cópia e transferida para a Galleria dell’Accademia, na Academia de Belas Artes daquela cidade. Em sua análise sobre o episódio, Newhouse coloca que caso o mármore de David houvesse sido colocado na catedral teria assumido seu papel simbólico de herói bíblico; colocada em frente à sede da República de Florença a obra se investiria de um caráter ameaçador direcionado aos possíveis “golias” inimigos do governo; já dentro da Academia, a estátua assumiu seu papel de magnífica obra prima renascentista (Uzeda, 2010, p. 1).

Marcel Duchamp representará de forma objetiva a influência do espaço sobre o objeto ao inscrever sua peça, a *Fonte*, na primeira exposição da Sociedade dos Independentes dos

EUA. O urinol, elemento produzido em larga escala, comum ao imaginário e acessível a um saber popular, associado pouco ao valor estético e primordialmente ao seu uso prático, invertia totalmente o tradicional entendimento daquilo que se mostra “digno de exposição”. O envio anônimo se revelou crucial: sob a assinatura “R.MUTT”, o item não foi inserido em uma exposição cujo princípio era nada recusar. Para além de ter sido rejeitada, isto significava que a obra enviada por Duchamp simplesmente não foi reconhecida enquanto objeto artístico (Arruda, 1996). Ao buscar sua *Fonte* no fim do evento, Duchamp identifica sua autoria e o objeto, antes desprovido de valor artístico, passa a ser reconhecido como um item pertinente a uma galeria de arte.

A associação de um item ao seu espaço e a compreensão do valor simbólico que permeia sua circulação são fundamentais não apenas para nos aprofundarmos na imersão cultural de um item, mas também como são percebidos pela sociedade, pelo público que visita o museu, e classificado dentre os outros objetos que com ele compõem um acervo.

Assim é que, para Melo e Guedes (2018, p. 42-43), “os elementos constituintes de um todo nos permite compreender o conjunto” e o todo, por sua vez, é “formado por partes, que podem ser vistas separadamente e depois reunidas no todo”.

Não só os objetos expostos, mas também o movimento de visitação nas exposições se relaciona com o que se vê, e o que se vê pode se modificar quando relacionado com uma escala. O controle da escala pode fazer uma sala grande parecer pequena. Esses efeitos são conseguidos pela manipulação dos espaços, utilizando outros elementos visuais, como o tom, a cor, a luz etc. O grande pode não existir sem o pequeno, pois diante dos olhos do observador essa percepção pode ser relacional (Melo; Guedes, 2018, p. 46).

Deve-se considerar, nesse sentido, que os espaços onde hoje são inseridas imagens de teor histórico, cultural e artístico, para fins de exposição, muitas vezes se apresentam com timidez, para que as imagens se engrandçam.

A neutralidade é um item cujo recurso visual é considerado importante. A ausência de elementos visuais, com o mínimo de interferência, evoca máxima limpeza e descarta aquilo que pode configurar ruído de comunicação. Segundo O’Doherty (2007, p. 4 *apud* Melo; Guedes, 2018, p. 46), a ideia do chamado *culo branco* reduz o recinto à tecnologia da estética, com superfícies imaculadas, intocadas pelo tempo, sem sombras, tudo branco, limpo e artificial: “Não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo”, ou de “eternidade implícita”. O espaço fechado impede que o ambiente interfira no conjunto.

[...] vemos a profundidade, a suavidade, a maciez, a dureza dos objetos; Cézanne chegou a afirmar que via seus odores. Se o pintor deseja expressar o mundo, o arranjo de suas cores deve portar consigo esse todo indivisível, caso contrário seu quadro apenas conseguirá sugerir as coisas e não lhes dará à unidade imperativa, a presença, a plenitude insuperável que para nós é a própria definição daquilo que é real (Pallasmaa, 2011, p. 40 *apud* Melo; Guedes, 2018, p. 46).

No entanto, a própria lógica desse modo de exposição implica uma desvinculação substancial entre espaço e objeto e seus mecanismos de conexão, além de um recomeço, sem referências ao passado da imagem e outros espaços nos quais podia um dia ter estado. Esta iniciativa contemporânea, com formato e lógica firmados em um visual que desconsidera elementos anexos, não comprometeria até certo ponto a exposição de itens como aqueles aqui já mencionados? Suas posições, antes no teto, agora nas paredes, seu contexto, antes provido de outros elementos, como esculturas, sua história, associada a outras telas similares ou semelhantes, não estaria sendo fator secundário mediante a valorização do *visível* da imagem?

Afinal, não há na imagem mais do que o universo do visível ao qual é continuamente associada faz crer? Notamos, assim, a dificuldade de um museu que se propõe a exibir imagens cuja existência se daria intimamente ligada a um espaço que já não a acompanha. A imagem, quando deslocada, muda ela mesma seu sentido: conforme o exemplo de Victoria Newhouse, quando em uma igreja, é objeto de devoção; quando em uma residência, uma aquisição que simboliza riqueza, com fins também decorativos; quando exposta em uma galeria ou museu, torna-se parte de outro acervo, elemento de uma sala, acessível a outro público.

Acredita-se que o espaço de uma exposição deve sempre buscar incorporar estruturas tanto físicas quanto mentais, pois o objeto fora do seu contexto original pode perder o sentido, ou seja, nossas percepções diferem de acordo com o estímulo externo, e as informações são interpretadas em função de experiências anteriores com as quais ele se associe. Quando caminhamos por um ambiente, os sentidos e as sensações que o espaço provoca são passíveis de serem representadas no imaginário das pessoas. [...] Ao nos aprofundarmos na história dos espaços de memória percebemos a correlação entre o objeto exposto, os sentidos sensoriais e a forma do espaço. Essas correlações permitiram compreender que os sentidos sensoriais (tato, olfato, audição e visão) e os elementos da forma arquitetônica (profundidade, largura, altura, interno externo, cheio e vazio, etc.) contribuem para a observação dos objetos, sendo assim, não podem ser relegados a um segundo plano ou mesmo esquecidos quando da elaboração de uma exposição (Melo; Guedes, 2018, p. 36-37).

Conforme o exemplo da National Gallery, aqui mencionada, e as questões que foram consideradas, levantadas por Robert Venturi, na construção da Ala na qual seriam expostos os

itens do início da Renascença, de diferentes partes da Europa, notamos na prática que pensar os museus como espaços que integram diferentes realidades sociais – espaciais, temporais, culturais –, é um desafio tremendo aos arquitetos.

Os objetos, afinal, não são estáticos, assim como as imagens e o próprio espaço; sua presença física e material está ali embasada no imaginário social, nos sentidos produzidos pela legitimação dos itens que devem, em seus significados, formar conexões com a sociedade que o observa. Forma-se, assim, uma memória coletiva, legitimada por este lugar que cria condições para que se desperte e se explore o imaginário.

Em suma, a percepção entre local e imagem são indissociáveis ao ponto de, ao se modificar a imagem de local, mudar-se a imagem em si. Tais questões trazem à tona a questão da materialidade e diferenças entre a tela e a fotografia da tela, aqui já comentadas. Além disso, deixam mais evidente a dificuldade de expor quadros de bagagens distintas, associadas intimamente a espaços já não contemplados, e cuja história e essência permanecem a eles associadas.

[...] uma obra de arquitetura não é experimentada como uma série de imagens isoladas na retina, e sim uma essência material, corpórea e espiritual totalmente integrada. Ela oferece formas e superfícies agradáveis e configuradas para o toque dos olhos e dos demais sentidos, mas também incorpora e integra as estruturas físicas e mentais, dando maior coerência e significado a nossa experiência existencial (Pallasmaa, 2011, p. 11 *apud* Melo; Guedes, 2018, p. 39).

A experiência de testemunho à imagem, neste sentido, se altera conforme o espaço no qual ela está inserida. E quando pensada desde sua concepção para um ambiente particular, não seria importante considerá-lo e ponderar tais questões ao realocá-la em outro, a este primeiro totalmente desconectado?

A questão não é reduzir a percepção atual – no contexto do museu e da imagem conforme sobreviveu ao tempo – mas acrescentar à experiência do observador inúmeras possibilidades, lembrando que há uma rica trajetória que pode ampliar suas perspectivas a respeito daquele mesmo objeto, elemento histórico e cultural, cheio de sentidos que ainda podem ser explorados.

A denominação *imagem-objeto* levantada por Baschet (1996) é útil ao separar e ao mesmo tempo conciliar materialidade e simbolismo, sem perder de vista o poder que tanto um como outro podem inferir ao item analisado. Em sua análise, o autor assegura que “falar de imagem-objeto impõe aperceber-se de seu caráter local: não se poderia estudá-la sem levar em

conta o lugar específico (ou lugares) onde ela se inscreve, de mesmo que o dispositivo espacial, temporal e ritual associado a seu funcionamento” (p. 6). Já em sua análise de funções da imagem-objeto, o autor estipulará os seguintes níveis: 1) *enquanto a imagem como objeto que dá lugar a usos*; 2) *enquanto uma representação do mundo e da sociedade*; e 3) *enquanto representação ligada a um objeto ou lugar possuindo uma função própria*. O historiador associa o último caso às imagens litúrgicas, uma vez que, nestas circunstâncias, a função da imagem não seria assimilável à função do objeto, mas estaria, com ele, em uma relação de eco:

Temos um outro exemplo quando a imagem do Julgamento Final serve de fundo a uma prática judiciária, eclesiástica ou secular, criando assim uma correspondência entre as justiças celeste e terrena, ou ainda quando a imagem do Cristo em majestade domina literalmente e sacraliza simbolicamente a figura do soberano tronando. Nestes casos, a presença das imagens no lugar onde se desenvolvem os ritos do cristianismo ou atos importantes da vida social se dá de forma tão insistente que, mesmo sem ser necessárias, as imagens parecem contribuir para o bom desenrolar destes atos e ritos. Quando ecos substanciais entre a natureza do rito e o conteúdo da imagem são observáveis, o efeito assim produzido deve ser analisado com precisão, ultrapassando a ideia de uma simples coincidência entre um e outro. De maneira geral, nestes casos podemos sugerir que a imagem participa na eficácia da situação ritual ou quase ritual à qual ela se encontra ligada (Baschet, 1996, p. 14).

Nesse mesmo sentido, Baxandall (2006) usa o exemplo do *Batismo de Cristo* de Piero della Francesca para explicar a peculiaridade de um retábulo e sua distinção a outras imagens paroquiais.

[...] o “retábulo”: a palavra não tinha naquele tempo o mesmo sentido que tem para nós hoje. Qual era seu significado? A palavra designava, em primeiro lugar, uma imagem religiosa – uma classe de objetos que tocava profundamente a sensibilidade... [...] geralmente instalado sobre um altar lateral de uma igreja e doado por um paroquiano, uma família ou uma confraria [...] esses doadores desejavam que suas oferendas fossem publicamente tão dignas deles próprios quanto de Deus. O desejo de ser dignificado talvez tenha sido um dos motivos pelos quais o cliente exigiu que somente Piero della Francesca, o mais famoso pintor da cidade, pusesse as mãos no quadro (Baxandall, 2006, p. 158-159).

Haveria, então, naquilo que se considera “a grande pintura italiana dos anos de 1425 a 1450” (Baxandall, 2003, p. 158), uma distinção entre a imagem instalada sobre um altar lateral de uma igreja e aquelas instaladas em outras partes, do mesmo modo como obras doadas à paróquia se diferenciariam das demais. Em cada modelo de concepção, motivação e objetivos dos envolvidos, encontram-se elementos particulares que atribuem valor e significado à

imagem. Baxandall (2003) aloca tais questões na ideia de *intenção* do quadro, que abordaria tanto a obra como seu autor, e apresenta o conceito sob a ideia de que “[...] todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma *qualidade intencional*” (p. 81). Sendo, portanto, este *propósito* uma “condição geral de toda ação humana racional”, ele define a *intenção* como uma ideia de relação entre o objeto e suas circunstâncias: a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro: “[...] a intenção não é um estado de espírito reconstituído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias [...] é uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto” (p. 81).

Tais formas de distinção fazem crer que já não podem ser vistas da mesma maneira obras como *O Julgamento Final* (1559-1560) e *Apresentação da Virgem no Templo* (1556), ambas na igreja Madonna dell’Orto, e um *Retrato de Vincenzo Morosini* (1580), exposto na National Gallery, em Londres. Apesar de partilharem da mesma autoria, Tintoretto não tinha para cada uma destas obras a mesma intenção, nem mesmo cliente, nem as imaginava em um mesmo espaço, de modo que atribuía a cada uma uma inserção em contextos distintos.

Assim como Baxandall (2006) elenca alguns fatores importantes a respeito do ofício de Piero, vale compreendermos a importância da primeira destinação no caso de Tintoretto. Sherman (2020) traz uma rica contribuição com sua pesquisa sobre dois quadros feitos por Tintoretto para Santa Maria Assunta dei Crociferi, igreja fundada em 1155 e demolida em 1718; foi adquirida pelos jesuítas em 1656, ano da supressão dos Crociferi, ordem religiosa de caráter assistencial. Em um estudo bastante completo, a autora investigará como teria sido a igreja e o posicionamento das pinturas produzidas por Tintoretto, artista encarregado da renovação do altar no século XVI. Para isso, ela investiga análises dos críticos de arte da época – especialmente Vasari, que menciona especificamente esse altar em 1568 –, além de pintura e esboço de Palma il Giovane²⁹, que possuem a igreja como plano de fundo. Conclui, deste modo, que a base do altar estaria atrás de um grande tabernáculo, acima do nível dos olhos do observador comum que estivesse na base dos degraus e acrescenta que as pinturas laterais provavelmente estariam erguidas em altura similar, algo mais ou menos confirmado “pela perspectiva adotada por Tintoretto em *Apresentação de Cristo no Templo*³⁰, que também

²⁹ *Pasquale Cicogna recebe a notícia de sua eleição como doge no altar-mor da Igreja dos Crociferi (Pasquale Cicogna Receives Word of his Election as Doge at the High Altar of the Crociferi Church)*, de Jacopo Palma il Giovane. Oratório dos Crociferi, c. 1585–1588; e *Estudo preparatório para “Pasquale Cicogna recebe a notícia de sua eleição no altar-mor da Igreja dos Crociferi” (Preparatory Drawing for “Pasquale Cicogna Receives Word of his Election at the High Altar of the Crociferi Church”)*, coleção particular, Shropshire, c. 1585–1588.

³⁰ *Apresentação de Cristo no Templo (Presentation of Christ in the Temple)*, de Jacopo Tintoretto. Gallerie dell’Accademia, Veneza, c. 1555-1556.

indicava que a pintura ficaria erguida do lado direito do altar³¹” (Sherman, 2020, p. 72, tradução livre).

Figura 14 – Reconstrução das pinturas de Tintoretto no presbitério da Igreja dos Crociferi, em Veneza



Fonte: Sherman (2020 p. 73)

Já a *Assunção da Virgem*³² estaria no centro do altar, em destaque. A imagem, não à toa, agora ocupa o altar no lado esquerdo de outra igreja em Veneza (Santa Maria Assunta, atual igreja jesuíta, conhecida como I Gesuiti). Seu formato vertical com o topo arredondado já revela uma tradição dos altares religiosos da época. Sherman (2020), então, declara que, apesar da possibilidade de considerarmos a imagem de forma independente, dada sua autografia e qualidade, “mais pode ser aprendido sobre sua data, significado e circunstâncias de sua

³¹ Traduzido de: The lateral paintings were probably hung at a similar height, something that is more or less confirmed by the perspective Tintoretto employed in the Presentation, which also suggests that it hung to the right of the altar.

³² *Assunção da Virgem (Assumption of the Virgin)*, de Jacopo Tintoretto. c. 1553-1555, Igreja dos Gesuiti, Veneza.

encomenda somente se a pintura for considerada em relação à decoração que a cercava³³” (p. 67, tradução livre), e conclui que o efeito geral do presbitério, “com seu retábulo, moldura monumental, sacrário dourado e imagens laterais, teria sido bastante grandioso³⁴” (p. 72, tradução livre):

A disposição das figuras ao redor do sarcófago antigo vazio, colocadas diagonalmente e elevadas em três degraus, proporciona uma profundidade bem-vinda ao plano de imagens empilhadas, dando a impressão de que a pintura é uma extensão do espaço real³⁵ (Sherman, 2020, p. 74, tradução livre).

Bem, essas são as imagens que muitos museus se comprometem a expor – cada uma delas com sua trajetória e sentido particulares. Tal desvinculação de seu espaço original é um desafio para o sistema de exposição. Afinal, o contexto original concebida a conexão entre *todas* as imagens de um mesmo ambiente e como se uniam para contar uma mesma história ou apontar para um mesmo objetivo, pensadas como um único projeto. No museu, a situação é outra: cada imagem tem sua própria razão de existência, mas tem a nova função de exposição dentro do museu, e nisto todos os itens do acervo se igualam.

Na primeira parte deste trabalho, foi mencionado o caráter informativo do museu e seu papel como detentor de grande parte das informações disponíveis sobre os itens de seu acervo. Agora, imergiremos em seu caráter expositivo, cujo modo de exposição implica em uma ressignificação dos objetos ali expostos. Acrescenta-se, assim, novo sentido àqueles antigos, que já não são entendidos do mesmo modo. Na lógica do museu, a delimitação espacial nas paredes garante que uma imagem não invada a outra. No entanto, seu vasto acervo apresenta ao observador um grande número de itens dentro de uma mesma sala, ou erguidos lado a lado em uma mesma parede. A sensação de esgotamento provocada por esta convenção é ressaltada por muitos estudiosos.

Uzeda (2010) atenta para a evolução dessa forma de exposição quando comparada às galerias de curiosidades, como das exposições públicas da Academia de Paris, que começaram a ser criticadas no século XVII.

³³ Traduzido de: More can be learned about its date, meaning, and the circumstances of its commission only if the painting is considered in relation to the decoration that surrounded it.

³⁴ Traduzido de: With its altarpiece, monumental framing, gilded tabernacle and lateral pictures, would have been quite grand.

³⁵ Traduzido de: The arrangement of figures around the empty antique sarcophagus, diagonally placed and elevated on three steps, provides some welcome depth to the stacked picture plane, giving the impression that the painting is an extension of real space

A valorização do acúmulo de objetos curiosos e de obras artísticas, que prevaleceu nos gabinetes de curiosidades e nos *wunderkammers*, persistiria como um traço da cultura erudita. Mesmo contando com locais cada vez mais generosos, as pinturas e as esculturas dos salons franceses, expostas pelos artistas para possíveis compradores, continuariam a se amontoar nos espaços das galerias. Especialmente, em relação às pinturas, que eram arrumadas formando verdadeiros “quebra-cabeças” que ocupavam toda a extensão das paredes em arranjos que, não raro, cobriam do nível do chão até a altura do teto (Uzeda, 2010, p. 4).

A questão da disposição dos itens, alguns deles completamente fora do alcance do olhar e pressionados uns contra os outros, é alterada quando, em 1699, as exposições são transferidas para a Grande Galeria do Louvre, onde, segundo Newhouse (2005, p. 19 *apud* Uzeda, 2010, p. 4), “os trabalhos de arte foram colocados de modo mais respeitoso: as pinturas foram reposicionadas mais abaixo e receberam mais espaço – embora ainda abundantes”. Trata-se de uma disposição já mais similar àquelas que hoje conhecemos.

Do *horror-vacuum* que pautava a abundância expositiva como um valor estético, chegou-se às paredes brancas e neutralizadas do “cubo branco”, inaugurado, nas primeiras décadas do século XX, nas galerias que expunham obras modernas no MoMA e que passaria a se constituir em cenário obrigatório para as exposições de arte nas décadas que se seguiriam (Uzeda, 2010, p. 5).

As galerias modernistas então dispensam as tradicionais molduras ornamentadas, com relevos trabalhados com douramentos, que então tinham a intenção de garantir a individualidade de uma imagem perante as outras, e apostam em uma distância considerável entre elas, preenchida por uma superfície marcada pela neutralidade do branco, para o mesmo fim. A colocação dos itens, conforme nos informa Uzeda (2010), passa a ser apenas na faixa da parede correspondente à altura do olhar, sem elementos extras que possam contribuir para a distração na fruição da obra. Tal adequação à fruição partia da visão funcionalista do arquiteto alemão Miles van der Rohe, que defendia o *less is more* que marcou a estética moderna das exposições de arte.

No entanto, ao falarmos de *A Origem da Via Láctea*, somos remetidos a uma imagem produzida no século XVI e que, portanto, antecede a própria noção de museu como hoje a conhecemos. Nesse caso, é possível dizer que o modo *less is more* (menos é mais) é o mais alinhado a esta exposição?

O diálogo entre Valery e Adorno tem a contribuir nesta questão. No século XIX, Valery teceria sua crítica ao tratar do espaço expositivo, alegando que o excesso de obras promove

distração e que, neste contexto, elas acabam fatalmente se anulando pela coexistência no espaço museológico.

Quanto mais bonita é uma pintura, mais se distingue das outras; torna-se um objeto único. Essa pintura, dizem, mata as que a rodeiam. Se isso promove o esquecimento, toda a herança da arte é perdida. Assim como o homem perde força devido ao excesso de meios técnicos auxiliares, também é empobrecido pelo excesso de suas riquezas³⁶ (Valery, 1960 *apud* Adorno, 1962, p. 116, tradução livre).

Por mais que hoje já não enfrentemos o desafio de observar itens na dinâmica dos gabinetes de curiosidades, o ambiente padrão dos grandes museus reservado para vê-los recai em categorias que devem ser consideradas.

Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de per si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza (Costa, 1995, p. 138).

Citado por Melo e Guedes (2018), o arquiteto brasileiro Lúcio Costa relata suas impressões sobre o Museu do Louvre ao escrever para sua mãe em 1926. Sua crítica se dá à ambiência do espaço físico e à forma como o gigante acervo era exposto e muito, no mesmo sentido em que são levantadas as questões de Valery. Coutinho (2019, p. 15) também desenvolve sua crítica apontando para o alinhamento do museu a uma empresa e dos visitantes a consumidores. Desse modo, o primeiro possui estratégias de captação e retenção de públicos, e reposiciona a própria estrutura física de modo a concentrar lojas, cafeterias e restaurantes enquanto o segundo circula pelo espaço na “apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo” (Arantes, 1991, p. 164). Essa transição corresponderia àquilo que Baudrillard denomina “Culturalização” da cultura, ou seja, sua apropriação segundo a lógica do consumo.

Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais desenvolvida flânerie, (...). As longas filas que se formam à entrada dessas novas "casas de cultura" nem sempre se devem ao antigo amor à arte,

³⁶ Traduzido de: Pero cuanto más hermosas son pinturas y figuras tanto más diversas son: objetos insólitos, únicos. Esta figura, se dice a veces, mata a todas las que la rodean. Si eso promueve el olvido, la entera herencia se pierde. Igual que el hombre pierde fuerzas por el exceso de medios técnicos auxiliares, así también se empobrece por el exceso de sus riquezas.

concentrada no acervo do museu, mas às múltiplas atrações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque, a própria arquitetura. Já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um shopping center (Arantes, 1991, p. 161).

Não nos aprofundaremos nessa relação do consumo com a arte e a cultura, mas é impossível ignorá-la na medida em que influencia o espaço expositivo de modo significativo – afinal, os grandes museus como hoje os conhecemos mantêm uma exposição padrão para um acervo demasiado vasto.

Em “La Critica de la cultura y la sociedade” (1962)³⁷, quando coloca as reflexões de Paul Valéry e Marcel Proust sobre a arte e os museus em paralelo, Adorno (1962) sugere uma alternativa a esta superlotação de itens diversos entre si, com uma visita ao museu previamente pensada, de modo a promover a contemplação de um número limitado de imagens:

Só pode defender-se do mal diagnosticado por Valery aquele que deixa no bengaleiro, junto com a bengala e o guarda-chuva, o resto de sua ingenuidade, sabe exatamente o que quer, procura duas ou três imagens e se concentra tenazmente diante delas como se realmente fossem ídolos. Muitos museus facilitam essa ação³⁸ (Adorno, 1962, p. 123, tradução livre).

Enquanto Valéry via o museu como um lugar quase mórbido, onde as imagens eram arrancadas de seus contextos originais e posicionadas em um “tumulto de criaturas petrificadas, cada uma das quais pedindo em vão a não-existência de todas as outras” (Holdengraber, 1987, p. 115 *apud* Ginzburg, 2001, p. 174), alegando que o excesso de obras promove distração e faz com que elas acabem se anulando pela coexistência no espaço, Proust via salvação na interiorização da arte, no ato subjetivo da contemplação pessoal, que encontraria caminho no espaço do museu. De acordo com ele, ao contrário da exposição em espaços de uma casa, voltados para as funções cotidianas, que banalizariam a experiência artística, o museu teria a sobriedade necessária para a verdadeira apreciação:

A obra-prima contemplada durante o jantar não nos dá a felicidade inebriante que só se pode esperar no salão de um museu, que, em sua sóbria renúncia a cada detalhe, simboliza muito melhor os espaços internos para os quais o

³⁷ Importante atentar que a referência de paginação está de acordo com a versão digital consultada (<https://elsudamericano.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/01/theodor-w.-adorno-prismas.pdf>), conforme Referências Bibliográficas, e não a edição impressa de *Prismas* (1962).

³⁸ Traduzido de: Sólo puede defenderse del mal diagnosticado por Valéry aquel que deja en conserjería, junto con el bastón y el paraguas, el resto de su ingenuidad, sabe exactamente lo que quiere, se busca dos o tres imágenes y se concentra tenazmente ante ellas como si realmente fueran ídolos. Muchos museos facilitan esa acción.

artista se retirou para criá-la³⁹ (Proust, 2006 *apud* Adorno, 1962, p. 118, tradução livre).

Adorno (1962) se propõe a ir além da barbarização do museu defendida por Valéry e da visão transcendental de Proust e argumenta que tais atitudes estéticas ainda não enfrentam as causas sociais do problema, concluindo que “a luta contra os museus tem algo de quixotesco, não apenas porque o protesto da cultura contra a barbárie se apaga tanto nessa luta que ninguém o ouve, mas também porque nela há esperança demais⁴⁰” (p. 122, tradução livre).

Já foi mencionado o conceito de *distanciamento* apresentado por Carlo Ginzburg como uma operação crítica que consiste em afastar-se do objeto para torná-lo novamente visível, rompendo com automatismos perceptivos e interpretações cristalizadas. Em *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*, Ginzburg propõe o distanciamento não como indiferença ou neutralização do olhar, mas como um gesto ativo de estranhamento, capaz de suspender hábitos de leitura e permitir que aspectos antes naturalizados emergam. Trata-se de uma prática intelectual que opera entre proximidade e afastamento, recusando tanto a imersão imediata quanto a abstração total, e que se revela fundamental para a análise das imagens, uma vez que estas carregam camadas históricas, simbólicas e materiais que só se tornam perceptíveis quando deslocadas de um regime de evidência. Em suma, esse poderoso exercício conduz a novos tipos de análise, especialmente àquilo que pensamos já conhecer. Já aplicado à imagem, ele se mostra igualmente fundamental para pensar o ambiente no qual ela está inserida – seja um museu, galeria, livro impresso, residência, restaurante, igreja ou outro.

Reposicionar nossa consciência do espaço implica em aceitarmos que há novas formas de olhar para uma mesma imagem e optar por este caminho pode revelar quão vasta é a influência que um exerce sobre o outro. Afinal, visualizar uma pintura *in loco* permite uma experiência distinta daquela provocada por uma impressão da mesma imagem nas páginas de um livro – que será distinta também daquela experimentada por meio das telas de um computador ou celular. Do mesmo modo, ver uma imagem em uma igreja, especialmente se aquele tiver sido o espaço para o qual foi originalmente pensada, é diferente de ver a mesma imagem em uma sala de museu – e tais apontamentos podem ser prolongados infinitamente, se acaso optarmos por estendê-los.

³⁹ Traduzido de: la obra maestra contemplada durante la cena no nos da ya la felicidad embriagadora que sólo puede esperarse en la sala de un museo, la cual, en su sobria renuncia a todo detalle, simboliza mucho mejor los espacios internos a los que se retiró el artista para crearla.

⁴⁰ Traduzido de: La lucha contra los museos tiene algo de quijotesco no sólo porque la protesta de la cultura contra la barbarie queda tan apagada en esa lucha que nadie la oye, sino porque lleva demasiada esperanza.

É evidente que museus e galerias de arte sabem que um dos objetivos centrais de suas exposições é conseguir que as obras expostas alcancem efetividade comunicacional. Entretanto, como normatizar padrões expositivos eficientes diante da grande variedade de tipos e de dimensões de acervos, bidimensional e tridimensional, assim como de diferentes formatações de espaço? Os aspectos que envolvem a comunicação entre a obra e o observador incluem a própria arquitetura dos museus e as quase sempre necessárias adaptações espaciais, além de algum domínio de detalhes técnicos museográficos. Entre estes, a identificação do espaço necessário, segundo os padrões de conforto físico e visual, para que a observação do acervo ocorra de forma satisfatória, sem que o ato de fruição de uma obra prejudique ou venha a ser prejudicado pela observação de outras obras e pelo fluxo do circuito expositivo (Uzeda, 2010, p. 6).

Sendo um plebeu direcionando conselhos políticos a príncipes, Maquiavel (1986 *apud* Ginzburg, 2001) achou prudente justificar a ousadia por meio do tal “distanciamento”: em nota em edição de *O Príncipe*, declara que, como plebeu, podia entender melhor o ofício dos príncipes; assim como os príncipes, por serem príncipes, teriam uma compreensão melhor da plebe. Este distanciamento seria o mesmo de um pintor que se afasta para melhor esboçar uma paisagem.

Por esse motivo, nos dispomos a questionar tanto aspectos que parecem substanciais dentro da relação que hoje somos conduzidos a ter com as imagens dentro de um ambiente como o museu. Tendo em mente as hipóteses de primeira destinação da *Origem da Via Láctea* – seja o Castelo de Praga, residência permanente do Sacro Imperador Romano-Germânico Rodolfo II, seja a residência de Tommaso Rangone em Veneza –, compreendemos o papel crucial e a influência do patrono e deste espaço – físico e cultural – para a produção da composição. Adentraremos, portanto, na experiência de visita da sala 9, na qual está atualmente exposta a imagem sobre a qual falamos⁴¹.

3.2 ANÁLISE GERAL DA SALA 9

A sala 9, ou *room 9*, onde se encontra a tela, tem uma página específica no *site* da National Gallery, como é padrão às salas do museu. Esse espaço pode ser representado a partir de sua versão *virtual*, que disponibiliza informações separadas e bem mais amplas sobre suas telas, ou a partir de seu espaço físico, no qual as pinturas são acompanhadas apenas de suas

⁴¹ Em publicação no Facebook feita em março de 2022, a National Gallery se refere à tela como exposta na Sala 10 (Room 10). No entanto, aqui nos ateremos aos itens do *site* do museu, nos quais as informações disponíveis são conectadas e pensadas em conjunto. Publicação disponível em: https://www.facebook.com/thenationalgallery/photos/a.10151343883190557/10166106096755557/?type=3&paipv=0&eav=AfYkYGS6llhplhs_Oc7lfkFTwOWoUMs-9OWkZSX7VUOaywfXMhZzw_o8EFhWoHtYlrs&_rdr

fichas técnicas. A página do *site*, ao contrário da sala física, é visivelmente focada na apresentação de informações relevantes: somos comunicados que a sala 9 está localizada no segundo andar da galeria e percebemos em sua classificação que é um espaço resumidamente dedicado à Veneza de 1530-1600. Introduzida não pelo espaço em si – que é praticamente neutro –, mas pelo que ele ali aloca, a sala é então anunciada por meio da categoria à qual pertencem as imagens ali expostas e se coloca, neste sentido, como nada mais que o local onde simbolicamente adentramos um universo particular: a Sereníssima do século XVI – como era chamada Veneza. Apesar de não estarmos lá, seja espacial ou temporalmente, o critério de seleção das pinturas e uma orientação indicativa do museu nos direciona para este lugar no tempo: são imagens que pertencem a este local e a esta época.

Nada a princípio é levantado a respeito da arquitetura do prédio onde hoje é a National Gallery ou é mencionada alguma peculiaridade daquela sala em específico. O resumo do espaço presente diz respeito a um período e a um local alheios ao do observador.

Nos é informado que a pintura veneziana deste período era dominada por Ticiano e pelos estúdios de três famílias, ativas local e internacionalmente: a de Jacopo Tintoretto está entre elas, junto às de Paolo Veronese e de Jacopo Bassano. Enquanto Veronese teria sido reconhecido por cores harmônicas e decorativas e a genialidade dos efeitos ilusionistas que produzia, ganhando o louvor de Ticiano e muitas comissões, Tintoretto é em seguida destacado em contraste.

Ticiano foi o artista veneziano mais influente de sua época. Durante a segunda metade do século, Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese tornaram-se seus principais rivais. Esses três artistas dominaram a pintura veneziana. Eles desenvolveram novas maneiras de aplicar tinta a óleo sobre a tela, utilizando pinceladas dinâmicas e velaturas translúcidas coloridas. As obras religiosas e mitológicas de Veronese cintilam com esplendor e solenidade. Vestidas com trajes requintados, suas figuras gesticulam com elegância contra cenários teatrais. Com pinceladas rápidas e composições vertiginosas, Tintoretto desafiou as leis da gravidade em sua arte. Corpos se contorcem energeticamente no ar. Raios de luz e cor cintilam pela tela⁴² (The National Gallery, 2025, *n.p.*, tradução livre).

⁴² Traduzido de: Titian was the most influential Venetian artist of his time. During the second half of the century Jacopo Tintoretto and Paolo Veronese became his most significant rivals. These three artists dominated Venetian painting. They developed new ways of applying oil paint to canvas using dynamic brushwork and translucent coloured glazes. Veronese's religious and mythological works shimmer with splendour and ceremony. Dressed in fine costumes, his figures gesture elegantly against theatrical backdrops. With rapid brushstrokes and dizzying compositions, Tintoretto defied the laws of gravity in his art. Bodies twist energetically in mid-air. Streaks of light and colour flash across the canvas.

O local onde cada obra que compõe a sala foi produzida indica que Veronese, Ticiano e Tintoretto seriam os poucos originários de Veneza, o que nos leva a observar outra questão: das 24 telas ali expostas, apenas uma é de autoria de Tintoretto.

Figura 15 – Entrada da sala, com inscrição “The Sainsbury Wing” e número 9



Fonte: Google Arts & Culture (2025)

Figura 16 – Outra versão da Figura 15, onde é possível visualizar uma parte d’*A Origem da Via Láctea* à esquerda



Fonte: Google Arts & Culture (2025)

Lista de itens expostos na sala 9 da National Gallery, também identificada como “The Wohl Room”, com uma inscrição de “The Sainsbury Wing” na porta e um 9 lateral:

Quadro 1 – Relação de itens em exposição na sala 9

Artista	Nº de itens	Nome do item	Origem	Destino	Data
Veronese	8	Infidelidade	Veneza	Provavelmente encomendada por patrono italiano para algum local em Veneza	Aprox. 1575
Veronese	8	Desdém	Veneza	Como acima	Aprox. 1575
Veronese	8	Respeito	Veneza	Como acima	Aprox. 1575
Veronese	8	União Feliz	Veneza	Como acima	Aprox. 1575
Veronese	8	A Adoração dos Reis	Veneza	Pintada para a igreja de S. Silvestro em Veneza, para a parede lateral ao altar da confraria dedicada a Saint Joseph	1575
Veronese	8	A Consagração de São Nicolau	Veneza	Pintado para a igreja da abadia de S. Benedetto Po, ao sul de Mantua, em reconstrução sob direção de Giulio Romano	1562
Veronese	8	O Sonho de Santa Helena	Veneza	Incerto	Aprox. 1570
Veronese	8	A Família de Dario diante de Alexandre	Veneza	Talvez comissionada pela família Pisani para sua villa em Montagna	1565-7
Ticiano ⁴³	3	A Madona Aldobrandini	Veneza	Incerto Talvez destinada a devoção privada	Aprox. 1532
Ticiano	3	A Sagrada Família com um Pastor	Veneza	Incerto Provavelmente pintada para ambiente doméstico	Aprox. 1510
Ticiano	3	A Família Vendramin	Veneza	Feito para local específico no palácio veneziano da família, provavelmente para o <i>hall</i> central	Aprox. 1540-45
Bronzino	2	A Madona e o Menino com São João Batista e Santa Isabel	Florença	Talvez para um conhecido de Bronzino na corte do duque Cosimo I de' Medici, em Florença	Aprox. 1540

⁴³ Outras composições de Ticiano são expostas na sala 29, e retratos pintados por ele na sala 12 da Galeria.

Bronzino	2	Uma Alegoria com Vênus e Cupido	Florença	Provavelmente enviada ao rei Francis I da França como presente de Cosimo I de' Medici, governante de Florença, que mantinha Bronzino como um pintor da corte	Aprox. 1545
Michelangelo	2	A Madona de Manchester	Florença	Incerto Ligado a um painel adquirido por Michelangelo em Roma em 1497	Aprox. 1494 (feito em madeira)
Michelangelo	2	A Deposição (ou Cristo sendo levado ao Seu Túmulo)	Roma ⁴⁴	Feita provavelmente para uma capela funerária na igreja de S. Agostino, em Roma	Aprox. 1500-1
Tintoretto	1	A Origem da Via Láctea	Veneza	Uma provável encomenda a Tommaso Rangone	Aprox. 1575
Bassano	1	O Caminho para o Calvário	Veneza e Veneto	Talvez tenha sido uma peça de altar para uma capela dedicada a Santa Veronica ⁴⁵	Aprox. 1544-5
Da Vinci	1 painel ⁴⁶ – topo arredondado	A Virgem das Rochas	Milão	Para painéis do altar da Igreja de San Francesco Grande, Milão	Entre 1491 e 1506-8
Correggio	1	Cristo apresentado ao Povo (Ecce Homo)	Proximidades de Parma	Patrono desconhecido, mas a pintura era posse da família Prati em Parma quando Agostino Carracci a gravou em 1587, e pode ter sido encomendada por eles	Entre 1525 e 1530
Parmigianino	1	O Casamento Místico de Santa Catarina	Pode ter sido pintada em Bologna após Parmigianino fugir de Roma quando a cidade foi saqueada em 1527 pelas tropas de	Não mencionado	Entre 1527 e 1531

⁴⁴ Encomendada em 1500 e deixada inacabada quando Michelangelo retornou a Florença no ano seguinte.

⁴⁵ O nome da Santa é relacionado à frase latina *vera ikon*, que significa “imagem verdadeira”. O véu de Santa Veronica, o Sudário, se tornou uma relíquia venerada como a verdadeira imagem de Cristo.

⁴⁶ Os outros dois painéis produzidos para a Igreja estão na Gallery B da National Gallery e foram atribuídos a Francesco Napoletano e Giovanni Ambrogio de Predis.

			Carlos V, Sacro Imperador Romano.		
Seguidor de Pontormo	1	A Madona e o Menino com o Infante Batista	Florença	Não informado A Virgem e São João Batista eram venerados de modo especial em Florença, já que eram patronos da cidade, e imagens deles eram constantemente produzidas	Aprox. década de 1560
Andrea del Sarto	1	A Madona e o Menino, Santa Isabel e o Batista	Florença	Não mencionado	Aprox. 1513
Giovanni Girolamo Savoldo	1	Maria Madalena	Veneza	Não informado A pintura já pertenceu ao neto de Giovan Paolo Averoldi	Entre 1535 e 1540
Sebastiano del Piombo	1	A Madona e o Menino com Santos e um Doador	Roma	O doador da pintura é provavelmente Pierfrancesco Borgherini, rico comerciante florentino	1517

Fonte: Elaboração própria a partir de informações fornecidas pela Galeria Nacional de Londres em seu *site*

A tabela foi um formato pensado na intenção de melhor visualizar informações determinantes das imagens que, como um conjunto, estão expostas na mesma sala da National Gallery. A seleção de tais aspectos, e como classificá-los, no entanto, já se mostra uma dificuldade. Desejamos, para além atentar para as dimensões destas imagens e seus números de inventário, informações pontuadas pelo museu como *fatos-chave*, chamar atenção para aquilo que nos diz o museu ao nos apresentar o espaço no qual estão inseridas, e de que modo dentro do acervo tais peças deixaram de ser individuais e foram colocadas em um conjunto provido de sentido. Afinal, exposição e apresentação são as mesmas para todas as telas daquele espaço: a sala é introduzida, como já foi dito, a partir da Veneza de 1530-1600.

Fato é que não se pode elencar um único critério para tal caracterização do espaço ou dos itens ali inseridos, já que ela pode ser demasiado incerta e injusta se a exigirmos à risca: nos itens elencados como pertencentes à sala 9, há itens produzidos em Roma, Florença, Milão e Parma, ainda que as especificações da sala façam referência unicamente a Veneza. E há pinturas que, ainda que produzidas em Veneza, foram destinadas a outros locais da Itália.

Algumas imagens são para igrejas, outras para espaços domésticos. Algumas foram pensadas para as laterais de um altar, outras para o teto de um *hall*.

Dentre as informações elencadas na tabela, as categorias *Origem* e *Destino* se mostram bastante complexas mesmo quando nos propomos a simplificá-las: Ticiano e Tintoretto, por exemplo, podem ser considerados pintores venezianos ao ponto de a maioria de suas pinturas ter sido produzida em seus ateliês, em Veneza. No entanto, como é natural supor, nem todas teriam seu destino na própria Veneza: *Alegoria da Produência*, de Ticiano, seria uma encomenda para o Palazzo Vendramin em S. Fosca, Veneza, mas seu *Baco e Ariadne*, indicado como item da sala 29 da National Gallery, foi encomenda para o *Camerino d'Alabastro* do Palácio Ducal em Ferrara. O próprio museu dirá que Ticiano era particularmente internacional, trabalhando para alguns dos patronos mais poderosos da Europa, incluindo o Papa Paulo III, o Sacro Imperador Romano Charles V e seu filho, Rei Philip II da Espanha.

Leonardo da Vinci, também citado na lista de autoria dos itens da sala 9, se formou em Florença, mas também viveu em Milão e Roma. Correggio, cujo nome artístico corresponde à cidade de nascimento, também teria trabalhado em Modena e Parma, onde se acredita ter sido produzida a obra citada acima, *Cristo apresentado ao Povo*. Andrea del Sarto, muito ativo em Florença, trabalha para Francis I na França em 1518/19. Sebastiano del Piombo, nascido e treinado em Veneza, muda-se para Roma em 1511, onde constrói sua carreira como retratista e pintor de temas religiosos, protegido de Michelangelo, que muito influenciou sua arte. Juntos, em comissão a Pierfrancesco Borgherini, decoraram a capela na igreja de S. Pietro in Montorio em Roma, em 1516. Savoldo, outro exemplo, nasceu na Bescia, esteve em Florença em 1508, mas permanece em Veneza, salvo visita a Milão de 1532 a 1534.

Nesse sentido, a classificação das imagens como um conjunto direcionado à “Veneza de 1530-1600” se revela no mínimo imprecisa. Quando nos aventuramos na tentativa de vincular uma imagem ao *local* ao qual pertence ou com o qual está ligada, para então buscarmos os mecanismos culturais que permearam sua produção, percebemos quão complexa é a tarefa. Em uma Itália não unificada e politicamente dividida, as cidades e regiões se constituíam com desenvolvimento bastante próprio de modo que o mercado artístico em Veneza e em Florença se distinguem de formas significativas. Ao mesmo tempo, há o desafio de pensar tanto a origem do quadro quanto o seu destino, locais bastante distintos, mas intimamente ligados, já que a imagem era produzida pelo artista em consideração ao local específico onde ela seria exposta – no caso de Tintoretto, sabe-se que ele montava a perspectiva de acordo com o ângulo que

considerava que estariam os olhos do observador, conforme observamos nos exemplos de *Apresentação de Cristo no Templo* e a *Assunção da Virgem*, levantados com as contribuições de Sherman (2020).

Consideremos, portanto, que como um método comum à época, os quadros possuam, cada um, um formato de visualização específico: eram vistos pela lateral, quando erguidos ao lado de um altar, ou de baixo, quando anexados ao teto. Além disso, eram associados a outros itens complementares, como esculturas, como é o caso de *A Virgem das Rochas*. A pintura de Leonardo da Vinci exposta na sala 9 é descrita como um de três painéis que compunham um altar elaborado e parcialmente esculpido na igreja de San Francesco Grande, em Milão. Quando encomendadas, em 1483, é dito que o escultor Giacomo del Maiano já tinha finalizado as esculturas que acompanhariam os painéis. Os dois anjos que tocam instrumentos musicais provavelmente ficavam de cada lado de uma grande escultura da Virgem Maria, já que o altar estaria na capela devota à Imaculada Conceção da Virgem Maria, propriedade da confraternidade, um grupo religioso. A pintura de Leonardo representaria a Imaculada Conceção e vinha posicionada abaixo da escultura.

Esses aspectos são interessantes porque mostram a grande quantidade de elementos anexos à imagem exposta sozinha no museu. Certamente os modos de percepção sobre essa imagem seriam outros, caso todo o plano projetado para ela tivesse se concretizado.

Ainda a respeito de *A Virgem das Rochas*, somos informados que a pintura da National Gallery seria uma segunda versão, criada por Da Vinci para substituir uma primeira, hoje no Louvre, em Paris. Essa outra questão também será aqui brevemente mencionada: muitos são os casos em que uma pintura, nas especificações mais aprofundadas do museu, é explicada em relação ou referência a outra(s), muito embora separadas e localizadas em outros museus, drasticamente distantes. A *Casamento Místico de Santa Catarina* de Parmigianino é citada como influenciada por uma pintura de Correggio, de mesmo tema, atualmente no Museo Nazionale di Capodimonte, em Nápoles. E *A Madona e o Menino*, de Andrea del Sarto, é uma versão reduzida de *Tallard Madonna*, atualmente no State Hermitage Museum, em São Petesburgo, também assinada por Andrea del Sarto. Uma rápida comparação aponta que a outra versão apresenta Saint Catherine, ausente da tela da National Gallery, além de outras pequenas diferenças. Algumas alterações sobre a pintura que assemelham sua versão final à *Tallard Madonna* sugerem que a versão da National Gallery teria sido produzida antes. A *Maria Madalena* de Giovanni Girolamo Savoldo é citada como uma de quatro versões desta mesma pintura. A de Berlin é a mais famosa e com inscrição do nome de Savoldo. As outras estão no

Palazzo Pitti, em Florença, na coleção de Contini-Bonacossi, e no J. Paul Getty Museum, em Los Angeles.

No caso de *A Madona e o Menino com o Infante Batista*, de Pontormo, somos informados que há outra versão da composição, de tamanho idêntico, no Instituto de Arte de Chicago. Imagens em raio-X sugerem que ambas teriam sido feitas na mesma oficina, a partir do mesmo desenho preliminar. O painel do Instituto de Arte de Chicago é inacabado enquanto a versão da National Gallery é mais bem finalizada e preservada, coberta por camadas mais espessas de esmalte sobre o pigmento. É mais provável que ambas tenham sido produzidas lado a lado ao mesmo tempo do que uma ser cópia da outra.

O *Sonho de Santa Helena*, de Veronese, é uma composição derivada de uma impressão anônima de Santa Helena, atualmente no British Museum, em Londres, baseada em um desenho de Raphael, por sua vez em Uffizi, Florence.

Sabe-se que, para além de suas escolhas temáticas, o acervo de um museu é composto a partir das possibilidades de aquisição de seus itens. Por este motivo, pode ser que imagens que se complementam, seja em sua narrativa temática, autoral ou em sua trajetória criativa encontrem-se separadas umas das outras, como comumente testemunhamos, e dividam o espaço de exposição com outras com as quais não necessariamente se comunicam. Neste sentido, a institucionalização do museu – necessária, é claro, para que exista – torna-se suprema, acima do entendimento sobre a imagem que, refém das burocracias que permeiam a lógica do acervo e isolada daquelas com as quais se relaciona, forçada a buscar características comuns com as demais que a rodeiam.

No mínimo, a referência a itens intimamente ligados em elo histórico e cultural, apesar de espacialmente deslocados uns dos outros, reitera que a aglomeração de itens por sua relação de proximidade cultural não é determinante na formação dos museus como hoje se constituem. Os acervos não são assim pensados e aqueles interessados em melhor compreender a relação entre os itens ali abordados são confrontados com duas alternativas: a pesquisa à distância (e a visualização dos itens por suas fotografias, encontradas nos *sites* dos referidos museus e na *internet*) ou o deslocamento (que implica no reposicionamento da lógica de espaço e curadoria, apesar da contemplação de um item de origem similar àquele exibido em outro museu).

Tal submissão da lógica simbólica do museu à sua existência burocrática – a histórica aquisição dos itens, seu muito raro deslocamento, os valores em que implicariam tais trocas ou realocações – recai na valorização do visual em detrimento ao cultural das telas e na neutralização cada vez maior dos espaços de exibição, de modo que quase não haja

interferências entre olhar para uma obra na National Gallery de Londres ou visualizar a mesma obra no Museo do Prado.

Vale lembrar que partimos de uma lógica da imagem que ultrapassa seu visual e que entendemos que o museu teria diversas formas de propor olhares sobre as imagens que expõe:

Os objetos visuais, os objetos investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades no entanto positivamente heterogêneas. Eles são operadores luxuriantes de deslocamento e de condensações, organismos que produzem tanto saber quanto não-saber. Seu funcionamento é polidirecional, sua eficácia polimorfa. Não haveria alguma inconsequência em separar sua “definição” de sua eficácia? Como então o historiador da arte não teria necessidade, para pensar a dinâmica e a *economia* do objeto visual – que vão além dos limites visíveis, físicos, desse objeto –, como não teria necessidade de uma semiologia elaborada, e uma antropologia, e uma metapsicologia? Aquele que diz: “Vou lhes falar desse objeto visual do ponto de vista específico do historiador da arte”, este provavelmente corre o risco de deixar escapar o essencial (Didi-Huberman, 2013, p. 46).

Bem, apresentar a imagem de acordo com sua trajetória é uma alternativa complexa, mesmo para os especialistas que regem e pensam o espaço de um museu. Como trazer à tona todos os aspectos que podem impactar os modos de olhar a respeito das pinturas ali expostas? E como fazer isto para todas elas? A alternativa de apresentação mais utilizada têm sido a de apresentar todas de uma mesma maneira. Emolduradas e dispostas lado a lado em uma sala retangular, com distância razoável entre uma e outra, sobre paredes padronizadas com papel de parede neutro, e à frente protegidas por cordas que estipulam distância mínima de observação a todos os itens.

Como objetos históricos, também não se pode deixar de mencionar a própria limitação de vestígios: desde sua criação até o tempo presente, é natural que muitas imagens estejam carregadas de vácuos de informação. Conforme comprova a tabela acima, que se buscou preencher com os dados mais precisos a que se obteve acesso, é complexo compor uma classificação exata de local de origem e local de destino de uma imagem que, além de alterada por recortes, restaurações e outros fatores do tempo, também passou por outros locais antes de estar como se apresenta, na sala do museu. Remanescente como um fragmento de séculos atrás, a imagem muitas vezes sobrevive sem seus dados mais básicos: o nome pode ser desconhecido, e lhe é atribuído outro, e mesmo a autoria também pode ser passível de investigação, muitas vezes imprecisa. Nestes casos, a busca para compreendê-la em seu contexto se inicia a partir

daquilo que já se sabe e a partir destas informações surgem alternativas para melhor apresentá-la em contexto outro, ao qual é inicialmente alheia.

É um fato de experiência sempre renovado, inesgotável, lancinante: a pintura, que não tem bastidores, que mostra tudo, tudo ao mesmo tempo, numa mesma superfície – a pintura é dotada de uma estranha e formidável capacidade de dissimulação. Ela nunca cessará de estar aí, diante de nós, como uma distância, uma potência, jamais como o ato completo. A que se deve isso? Certamente tanto ao seu estatuto material – a matéria pintura – quanto à sua posição temporal, ontológica; deve-se também, inseparavelmente, à modalidade sempre defectiva do nosso olhar. A quantidade de coisas que não distinguimos na pintura é desconcertante (Didi-Huberman, 2013, p. 297).

Aqui, Didi-Huberman (2013) não fala da imagem deslocada, fala *dela mesma* antes de entrar em sua crítica ao olhar que invade o *detalhe* e busca um ideal de saber em um “todo” que nesta perspectiva só existe em parcelas. “Nunca se saberá *olhar* um quadro”, ele diz, “É que saber e olhar não tem absolutamente o mesmo modo de ser” (p. 297). Ora, não é sobre evitar o saber, mas fugir da busca completa por um entendimento que postula o visível como descrito, decupado e contabilizado. Afinal, é por uma multiplicidade de ordens de grandeza que a pintura se deixa apreender.

Bem, pôr em xeque as bases do saber e do conhecer, e posicioná-los como fatores limitantes no momento de apreender algumas imagens, traz à tona o *distanciamento* de Ginzburg – especialmente quando propomos mudar nossa interpretação de um bom e velho amigo: o museu.

Apesar de a maioria de nós ter com esta instituição um apego quase familiar, e um grato reconhecimento, talvez o olhar distante seja a melhor forma de contribuir com ele. Pensá-lo com leveza e criatividade pode trazer à tona pontos curiosos.

Pensamos aqui nas galerias e museus em suas formas de exposição – e a neutralidade tem se mostrado a mais popular delas. O perigo desta estratégia – especialmente quando tão repetitiva, replicada em grande parte dos museus – está em transmitir a mensagem de que o espaço arquitetônico ou o externo ao pictórico nada tem a contribuir para a visualização das pinturas e que o museu *ideal* para a observação seria um espaço totalmente apático, que desta forma enalteceria o objeto em exposição. Ora, temos aqui discorrido sobre o quanto o espaço era fator fundamental, considerado minuciosamente por muitos artistas no momento de sua composição – afinal, o espaço faz parte do primeiro contato do observador com a imagem e determina o tipo de experiência causada. Anular os arredores de uma pintura para trazer destaque para o seu visual, ao contrário, pode levar o observador a assumir, ainda que

inconscientemente, que o entorno de um quadro não tem nada a acrescentar e que olhar para ele significa olhar *unicamente* para a tela – que será a mesma, independentemente de onde esteja. Como já foi abordado, mesmo dentro do domínio do visual, estas representações da imagem podem ser significativamente distintas – em cor, tamanho, ângulo e distância de observação. Quando buscamos além do visual, esta diferença fica ainda maior.

Por isso é que a abordagem neutra do museu, especialmente quando tão repetitiva, pode implicar em um entendimento do espaço como fator desimportante e igualar as pinturas expostas, inserindo todo o acervo em uma grande série, que pode soar repetitiva ao invés de repleta de tesouros. Silenciar o entorno, nesse contexto, pode transmitir uma outra mensagem – a de que ele simplesmente não importa.

Quando consideramos imagens cuja história já seria uma descoberta à parte de seu visual – por já terem feito parte de outras coleções, em outros espaços, muito distintos, tido partes significativas do quadro recortadas, e recebido influência, no momento de sua criação, do patrono que a teria encomendado, para além do artista que a criou – parece reducionista a forma de exibição minimalista dos museus, que limita a imagem ao quadro e a sua ficha técnica.

Didi-Huberman (2013) tece uma crítica à apreciação da obra de arte como um campo fechado em si mesmo na medida em que valoriza a visualização completa: quanto maior a precisão, melhor. A imagem é ampliada e exposta a grande quantidade de feixes de luz que a desnudam por completo, na intenção de remover toda e qualquer interferência. No entanto, este contexto de interação e interferência pode ser justamente aquilo que fundamenta seu significado – como no caso da *Anunciação* de Fra Angelico.

No domínio do visual as imagens já demonstram que possuem diferenças significativas, a começar por seus tamanhos. Há um padrão que Heather Maximea (2001 *apud* Uzeda, 2010, p. 6.) chamará de “densidade de piso”, que propõe aplicar a relação entre a dimensão do item e o espaço para indicar qual a distância para visualizá-lo de modo apropriado. Quanto menor o objeto, menor será o espaço necessário no piso para observá-lo e este seria um método de adequar o contato entre imagem, espaço e público.

Os aspectos que envolvem a comunicação entre a obra e o observador incluem a própria arquitetura dos museus e as quase sempre necessárias adaptações espaciais, além de algum domínio de detalhes técnicos museográficos. Entre estes, a identificação do espaço necessário, segundo os padrões de conforto físico e visual, para que a observação do acervo ocorra de forma satisfatória, sem que o ato de fruição de uma obra prejudique ou venha a ser prejudicado pela observação de outras obras e pelo fluxo do circuito expositivo (Uzeda, 2010, p. 6).

Tais questões se tornam especialmente relevantes quando consideramos que em todo acervo, há grande possibilidade de haver discrepâncias: *A Caminho do Calvário*, de Bassano, tem 1,453 x 1,325 m de dimensão e conta com mesmo espaço de visualização de *Respeito*, de Veronese, com seus 1,861 x 1,943 m. Ambos se encontram em uma das quinas da sala 9, lado a lado, mas em paredes opostas, de modo que seus eixos de visualização se cruzem. O espaço fica ainda mais restrito com a corda que limita a aproximação dos quadros – erguida com a mesma distância para todas as imagens expostas. A questão das quinas das salas é um desafio à disposição em salas retangulares. Além de compartilhar o espaço de visualização com outros visitantes, que se aproximam na intenção de visualizar partes particulares da imagem ou ler as letras miúdas das placas que as acompanham, com título, data e autoria do item, nos cantos este espaço é compartilhado por mais de um item em exposição.

Frequentemente, as etiquetas com os dados das obras demandam uma tal aproximação para que a leitura se faça que o observador se sente forçado a ultrapassar o limite espacial estabelecido pela faixa de segurança, correndo o risco de ser repreendido pelo guarda de galeria, o que causaria um constrangimento desagradável a quem está apenas tentando ajustar seu campo visual. A colocação de obras muito próximas aos ângulos formados pelos cantos nos encontros das paredes das galerias pode gerar nos observadores uma respeitosa disputa pelo espaço de observação, que resulta, por vezes, em desconforto e que pode interferir na fruição, principalmente em exposições com grande frequência de público (Uzeda, 2010, p. 8).

A necessidade de colaborar com uma circulação fluida pelos itens da exposição incentiva a visualização *rápida* de todos eles. O visitante pode, é claro, determinar qual será o tempo de observação do qual irá dispor e quanto será o tempo dedicado a olhar para cada pintura. No entanto, há tanto para ver e tantos querendo olhar, que a lógica do espaço não estimula que ele permaneça. Fatores como a quantidade de pessoas, às vezes maior do que a adequada para o número de itens exposto no espaço da sala, e a disposição destes quadros muito próximos àquela que deseja observar, podem conduzi-lo a circular, desocupar aquele espaço para que outros possam ocupá-lo – para estes outros, então, da mesma forma se sentirem na posição de desocuparem o quanto antes para os próximos e assim em diante. É o que Uzeda pontua como uma “respeitosa disputa pelo espaço de observação”, um empecilho à percepção não superficial da arte.

Ainda que não seja necessário um conhecimento prévio ou especialidade técnica para que o observador e a imagem se conectem, o tempo de observação pode trazer novas perspectivas e o modo como a imagem e o espaço se conectam pode ir se transformando e

trazendo novas descobertas. Mas, com tanto para ver, não há pausas na sequência imagética que preenche as salas: ainda que um ou outro observador não se rendam e se sentem para observar com calma, percebemos um estímulo à circulação rápida, à qual a maioria se rende.

O responsável por tais sensações, que determina ritmo e fluidez dentro dos elementos de uma exposição, é o espaço. A museóloga Uzeda (2010) dirá que as montagens brasileiras tendem a adotar padrões estéticos em detrimento aos critérios técnicos de adequação das imagens ao público – uma crítica que não creio se aplicar apenas às exposições brasileiras.

O estabelecimento desses padrões remete-nos aos critérios adotados na grande maioria das montagens de exposições brasileiras, prática que procura responder muito mais a padrões estéticos e de design do que aos critérios técnicos necessários ao adequado posicionamento das obras diante do público. Cada obra, portanto, exige uma correspondência entre sua dimensão e o espaço de observação no piso que diante dela será exigido para sua contemplação, espaço este que se relaciona ao campo visual do observador (Uzeda, 2010, p. 7).

A questão torna-se ainda mais complexa quando se considera a exposição de itens provenientes de práticas culturais e mecanismos de produção distintos aos vigentes, como é o caso deste aqui levantado. A Veneza do século XVI, afinal, produzirá imagens de diversos tipos, mas é permeada por mecanismos de produção distintos àqueles que hoje conhecemos: o local para o qual a imagem era destinada, o patrono que a teria encomendado, a disposição final do espaço, combinada a ela, e o pintor escolhido, são questões tão fundamentais para compreendê-la quanto seu próprio visual. Compõe-se, portanto, um desafio à parte: qual o modo ideal de apresentá-la, quando compreendemos que sua materialidade traz à tona todos estes elementos?

Em “A Cerimônia do adeus”, Simone de Beauvoir (2012, p. 128 *apud* Hoste, 2022, p. 245) conta que, ainda que com uma cegueira quase absoluta, Sartre continuava a regularmente viajar pela Itália, especialmente por Roma e Veneza. Mesmo que a beleza das cidades escapasse a seus olhos, ele ainda parecia apreciá-las. Sentia-se bem nestes lugares e chegou a descrevê-los em seus textos; no entanto, sua atenção ao ínfimo foge totalmente aos padrões turísticos, que ele detestava.

Sartre (2009 *apud* Hoste, 2022, p. 39) definia o turismo como “uma flor do mal”, que era um modo de *ver sem ver* de fato. Para ele, “[...] o turista é um homem de ressentimento. Ele mata. Não sente os venezianos que ele acotovela, ele não os vê” (Sartre, 2005, p. 58). Em segundo lugar, o turismo *dita* “uma certa condição de admiração” (p. 19). Torna cada parte da cidade um utensílio com manual de instrução e *modo de usar*. Dita, portanto, ao visitante como

o local que visita deve ser visto e apreciado. Em sua tese de doutorado, Vinícius Hoste (2022, p. 245) analisa a beleza no pensamento de Sartre e ampliará essa perspectiva do olhar turístico ao olhar diante da arte:

Nessa mesma perspectiva, poderíamos estender a crítica aos especialistas da arte, àqueles que pretendem ocupar um lugar privilegiado – para não dizer hegemônico – na interpretação das obras, ditando ao público um caminho para se alcançar a beleza. O que se esquece aqui é que, como nos mostra Sartre, não há apenas um caminho para se chegar à beleza de uma obra, pelo contrário, cada um deveria, a partir de suas vivências, poder encontrá-lo em uma busca muito própria.

Para Didi-Huberman (2013, p. 55), “Tomar ao pé da letra as palavras *história* e *arte*, sem interrogar suas relações, equivale implicitamente a utilizar como axiomas as duas proposições seguintes: primeiro, que *a arte é uma coisa do passado* [...] em seguida, que *a arte é uma coisa do visível*”. Sob o ponto de vista da história, a arte seria, então, submissa: apreensível como objeto histórico. Além disso, seria um campo fechado, com propriedades e critérios de demarcação já definidos, sendo muito mais conveniente ao historiador que o objeto do qual deve se distanciar esteja, de fato, morto: assentado e enterrado em um passado longínquo e imutável. Uma vez morta, a coisa se faz imortal de um lado e conhecível de outro.

Os dois “axiomas”, eles próprios giram em círculo, como se um fosse a cauda e o outro, aquele que perseguisse a causa, que não é senão a sua. As duas proposições são assim complementares; a operação redutora que efetuam juntas encontra sua coerência no laço paradoxal em que se ataram de maneira duradoura uma certa definição do passado e uma certa definição do visível. A forma extrema desse laço poderia, em última análise, ser assim enunciada: *A arte acabou, tudo é visível*. [...] O que fazemos com essa espécie de slogan é dar voz a uma dupla *banalidade* do nosso tempo (Didi-Huberman, 2013, p. 56).

A *morte* do objeto como pré-requisito para sua análise resume o “dito de Sólon”, relatado por Aristóteles: não se pode proferir uma *verdade sobre algo ou alguém* (como “Sócrates é feliz”) senão *após a morte do item ao qual tal verdade se refere* (a mutação da vida impede a estipulação de certezas ao passo que, caso Sócrates fique infeliz, a verdade proferida se transformará em uma mentira). Didi-Huberman (2013) aponta, então, que, por esse motivo, fundamentalmente metafísico, é que o historiador prefere transformar seu objeto em um objeto defunto: “darei quem tu és, obra de arte, quando estiveres morta. Assim estarei seguro de dizer a verdade sobre a história da arte quando essa história tiver terminado” (p. 66).

Essa perspectiva leva a retomar o caso do afresco da *Anunciação*: a incompatibilidade entre o mundo das luzes de LED e a cela de Fra Angelico no convento de San Marco chama atenção. A eficácia do visível proporcionada pelo “sintoma” gerado no momento de entrada na cela é a apresentação da obra ao mesmo tempo que *é a obra* em si mesma, conforme afirmação de Didi-Huberman (2013, p. 27): “[...] a dramaturgia da sua imediata visualidade são parte integrante da própria obra e da estratégia pictórica de Fra Angelico”. Sua *Anunciação* demonstra que Fra Angelico tinha forma peculiar de trabalhar não apenas com a luz, mas com *aquela* luz – especificamente a luz que entra por *aquela* janela e incide sobre *aquela* parede, tão intensa, visceral e *íntima*, por ser aquela a cela onde o pintor vivia, que o afresco perderia o essencial de seu sentido se removido do local onde se encontra.

O artista poderia muito bem ter realizado seu afresco numa das três outras partes da cela, ou seja, em superfícies corretamente iluminadas e não *iluminantes*, como é o caso aqui. Poderia igualmente ter se absterido de um uso tão intenso do branco, criticado em sua época enquanto elemento de uma tensão esteticamente desagradável. [...] tudo isso vem confirmar a hipótese de uma pintura virtualmente proliferante de sentido... e acentuar o paradoxo de simplicidade visual em que esse afresco nos coloca (Didi-Huberman, 2013, p. 27).

Conceber a arte além do *passado* e do *visual*, nesse sentido, implicaria em ultrapassar os limites práticos da história da arte, libertar-se da “gaiola dourada de sua *especificidade*” na qual se mantém girando em círculos. Afinal, estando a arte *morta*, tudo se torna visível – e isto passa a ser tudo que ela representa.

Tudo se tornou visível desde que a arte é agora um monumento que pode ser visitado a toda hora, sem resto, uma vez que se tornou também imortal e bem iluminado. Basta hoje percorrer um museu ou mesmo abrir um livro bem ilustrado para crer caminhar na arte da Idade Média ou do Renascimento. Basta introduzir uma moeda nesses novos tipos de caixa de esmola de igreja para ver, sob uma luz de duzentos e cinquenta watts, o retábulo de um primitivo, e acreditar vê-lo melhor do que se o observássemos um pouco menos distintamente, mas durante mais tempo, nessa penumbra para a qual foi pintado, e na qual ainda lança, como manchas de apelo, o brulho do seu fundo dourado. Uma obra de arte se torna célebre? Tudo será feito para torná-la visível, “audiovisual”, e mais ainda se fosse possível, e todos virão ver esse belo ídolo imortal, restaurado, desencarnado, protegido por um vidro blindado que nos enviará de volta somente nossos próprios reflexos, como se um retrato de grupo tivesse invadido para sempre a solitária imagem (Didi-Huberman, 2013, p. 66-67).

É assim que qualifica, como anteparo ao saber produzido e proposto sobre as obras de arte, a ideia de uma *tiranía do visível* – o *écran*, um saber que pressupõe uma busca incessante por exatidão dentro da visualidade. Em sua apaixonante iconoteca, seu laboratório onde tais certezas se acumulam, o historiador da arte é percebido por Didi-Huberman (2013) como um mestre do picadeiro – erudito, mas apresentador de um *espetáculo*. Forçado a revelar todos os segredos das obras-primas e “realizar bem o seu número, isto é, a apresentar sempre a máscara da certeza” (p. 67). Sob a armadilha de uma *demandá* que transforma a arte em um hipermercado, o autor dirá que a história da arte desempenha bem seu papel: “ela avalia milhares de objetos visíveis destinados ao *investimento*, desde o estrado bem iluminado das salas de vendas até os cofres onde ninguém mais os verá” (p. 67).

Ginzburg (1989) abordará esta mesma síndrome de “exatidão” sob a ideia de um “método morelliano”, em referência ao italiano Giovanni Morelli, historiador da arte e político. Seu método, desenvolvido na segunda metade do século XIX, consistia no exame de detalhes, pormenores negligenciáveis para determinar verdadeira atribuição de autoria às obras de arte.

Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é difícil: muitíssimas vezes encontramos-nos frente a obras não-assinadas, talvez repintadas ou num mau estado de conservação. Nessas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias. Com esse método, propôs dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa. Frequentemente tratava-se de atribuições sensacionais: numa *Vênus* deitada conservada na galeria de Dresden, que passava por uma cópia de uma pintura perdida de Ticiano feita por Sassoferrato, Morelli identificou uma das pouquíssimas obras seguramente autógrafas de Giorgione (Ginzburg, 1989, p. 144).

O método passa a ser criticado, no entanto, “talvez também pela segurança quase arrogante com que era proposto” (Ginzburg, 1989, p. 144). É nesse sentido que o autor cita o resgate de Wind aos trabalhos de Morelli como um paralelo da “atitude moderna em relação à obra de arte – atitude que leva a apreciar os pormenores, de preferência à obra em seu conjunto” (p. 145). Segundo Wind (1936, p. 145 *apud* Ginzburg, 2001), “o museu de arte estudado por

Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal” já que o cuidado minucioso aos detalhes dentro de pequenas áreas do quadro seria como uma caça de “pistas” para revelar um artista que, como um criminoso, deixaria para trás suas impressões digitais. Assim, o conhecedor de arte seria como o detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria: um Sherlock Holmes da arte.

Esta é a ideia que, de acordo com Didi-Huberman (2013), ainda permeia a história da arte, que passa a seguinte mensagem: a arte é o visual de modo que, quanto mais destrinchado e iluminado este visual – quanto mais *visível*, ampliado em suas menores partes, percebido em cada um de seus mais ínfimos detalhes –, maiores as certezas que se pode tirar dele. Tratar-se-ia da “ilusão de que o discurso mais exato, nesse domínio, seria necessariamente o mais verdadeiro” quando, em verdade, “acumulam-se exatidões ou mesmo certezas, mas para melhor virar as costas à inquietação que todo compromisso com a verdade supõe” (p. 44).

A história da arte não conseguirá compreender a eficácia visual das imagens enquanto continuar entregue à tirania do visível. Se ela é uma história e se sua tarefa é compreender o passado, ela deve levar em conta – pelo menos no que concerne à arte cristã – esta longa inversão: antes da demanda houve o *desejo*, antes do anteparo houve a *abertura*, antes do investimento houve o *lugar* das imagens. Antes da obra de arte visível houve a exigência de uma “abertura” o mundo visível, que não produzia somente formas, mas também furores visuais, por ações, escritos ou cantados; não somente chaves iconográficas, mas também os sintomas ou os rastros de um mistério (Didi-Huberman, 2013, p. 67-68).

Devemos de fato nos questionar: quantas regras têm podado nosso olhar? Auxiliados por Didi-Huberman e Chagas, compreendemos a essência de um olhar *possuidor*, que dita *certezas* e limita a *experiência* em seu sentido literal de experimentar em infinitas possibilidades, e o risco desta doutrina separar a arte de sua essência. Para Chagas (2003, p. 34),

Apenas aqueles que se consideram possuidores ou que exercem a ação de possuir – do ponto de vista individual ou coletivo – estão em condições de instituir o patrimônio, de deflagrar (ou não) os dispositivos necessários para a sua preservação, de acionar (ou não) os mecanismos de transferência de posse entre tempos, sociedades e indivíduos diferentes.

A seguir, nos dedicaremos, portanto, a analisar a *detentora* da *Origem da Via Látea* – sua proprietária, que define suas necessidades de restauração, sua sala de exibição, o conjunto de imagens do acervo que a acompanhará, a altura onde estará exposta e em que momentos isto

irá ocorrer – podendo tirar o item de exibição conforme a circunstância exigir. Discorreremos brevemente a respeito do modo como *A Origem da Via Láctea* está atualmente sendo exposta e como compõe, com outros itens da sala 9 da National Gallery, um conjunto pensado dentro do museu.

Penso a relação entre o *tour* virtual e a visitação presencial, em um primeiro momento, a partir das questões logísticas que inevitavelmente influenciam a experiência: se me dirigisse à Galeria Nacional de Londres com o objetivo de ver a *Origem da Via Láctea* presencialmente, correria o risco de tomar conhecimento, ao chegar lá, de que a imagem está fora de exibição – em restauração, manutenção, ou apenas resguardada por qualquer outro motivo, dando prioridade a outras exposições em destaque. Poderia também, por alguma razão local, encontrar o museu fechado.

Fora isso, é interessante pensar na questão da cadência de cada uma destas “visitas”: a virtual e a presencial. O direcionamento já se distingue radicalmente quando, pelo *site*, o visitante pode optar diretamente em qual sala quer se inserir. Pode ver todo o ambiente da sala – algumas em melhor qualidade que outras – e as imagens ali dispostas que, no entanto, também podem estar alteradas conforme o registro acessado – neste trabalho, trouxemos duas versões distintas de disposições da sala 9 por esse motivo.

O ritmo é individual – presencialmente ou virtualmente, o observador pode se acomodar e acompanhar na cadência que preferir. Presencialmente, no entanto, existe um direcionamento inevitável; ao entrar, o visitante percorre várias salas e passa por um longo caminho até encontrar a saída. Alguns museus têm uma ordem específica de salas e direciona os observadores; outros não. Na visita às suas alas, o visitante ganha percepção das distâncias, dimensões e luzes – e o mesmo com as telas. Pode se afastar e aproximar conforme os limites de segurança estabelecidos pelo museu.

Virtualmente, a visita pode ser no *tour* de cada sala, mas também nas páginas de cada tela, cada artista, cada *link* disponível. Bem, o acesso ao modo de exposição da National Gallery é divulgado pelo *tour* virtual no Google, mas é impreciso. Em dois *tours* apresentados como correspondentes à sala 9 – identificamos pelo número cravado ao lado da porta de entrada lateral –, nos deparamos com duas disposições distintas: nenhuma delas correspondente precisamente àquela que a National Gallery apresenta em seu *site* na classificação dos itens de seu acervo, utilizada para compor a lista da tabela previamente apresentada. Nas duas exposições

disponíveis, uma de boa qualidade de imagem⁴⁷, e outra de qualidade pior⁴⁸, podemos testemunhar duas disposições distintas da mesma sala. Falaremos brevemente sobre elas.

3.3 TOUR VIRTUAL DO GOOGLE: CRITÉRIOS PARA POSICIONAR IMAGENS

O *tour* de pior qualidade é aquele que traz a imagem sobre a qual aqui nos debruçaremos, *A Origem da Via Láctea*, de Tintoretto, e por este motivo foi primeiro mapeada. Por meio da exibição do *Google Tour* notamos que a sala 9 só espaço para expor 20 quadros – ainda que na tabela previamente inserida, 26 das imagens constem como “pertencentes” a esta sala. O *tour* também mostra que parte significativa das telas que ocupam a sala sequer correspondem às aquelas mencionadas.

As alegorias do amor de Veronese estão nas paredes mais curtas do retângulo: *Infidelidade e Desdém* de um lado, *União Feliz e Respeito* de outro. Como um conjunto de tamanho e tema correspondentes, as imagens parecem sempre ocupar espaços complementares, de modo que na outra versão da sala, no *tour* com melhor qualidade, podemos observá-las dispostas lado a lado em uma das paredes mais compridas, entre a aresta e a porta lateral.

Figura 17 – Cantos da sala 9 na National Gallery com quadros de Veronese



Fonte: Google Arts & Culture (2025)

⁴⁷ Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGljz1GiNxTg?sv_lng=-0.12933382585521258&sv_lat=51.50884385768069&sv_h=53.369634118072284&sv_p=1.4123836700274524&sv_pid=j54m_sdmcb0ArYrw9xTxig&sv_z=1.0006895698566185

⁴⁸ Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGljz1GiNxTg?sv_lng=-0.12930211684188977&sv_lat=51.508751954033244&sv_h=260.99984027865423&sv_p=10.742057529212346&sv_pid=pCv3CPxcQ2fFDXc_XKxT5g&sv_z=1.0006895698566185

Figura 18 – Cantos opostos à Figura 17



Fonte: Google Arts & Culture (2025)

Outros itens dignos de menção são aqueles que, expostos no *tour*, constam no *site* como “fora de exibição” (*not on display*), que compuseram parte significativa dos itens expostos. Na sala 9, um dos elementos que imediatamente saltou aos olhos foi a descrição da sala com foco inegável no trabalho de Tintoretto, ainda que naquela exposição houvesse apenas uma tela do artista. Em números, como mostra a tabela, Veronese se sobrepunha com 8 quadros e Ticiano também tinha destaque, com 3. O *tour*, no entanto, nos mostra mais obras de Tintoretto, que no *site* não aparecem atreladas a sala alguma, descritas apenas como *fora de exibição*: *Retrato de Vincenzo Merosini*, *São Jorge e o Dragão* e *Cristo lavando os pés dos Discípulos*. Ao lado de *A Origem da Via Láctea*, *A Ressurreição de Lázaro*, de Sebastiano del Piombo, é indicada como pertencente à sala 32, e a *Purificação do Templo*, de Bassano, também como fora de exibição. Outra pintura de Bassano, *O Bom Samaritano*, indicada no *site* como pertencente à sala 29, encerra aquela parte desta versão da sala 9, dominada por Tintoretto, com 4 telas de sua autoria das 9 ali expostas. Do outro lado, como fora de exibição estão *Alegoria da Prudência*, de Ticiano, e *Cristo como a Luz do Mundo*, de Bordone, o que totaliza seis imagens das vinte expostas como fora de exibição.

Ademais, estão apresentadas *A Família Vendramin*, de Ticiano, e três de Veronese, *O Sonho de Santa Helena*, *A Família de Dario diante de Alexandre* e *The Consecration of Saint Nicholas*, todas correspondentes a imagens vinculadas à sala 9 no *site*. Uma de Savoldo, *Saint Jerome*, junto à de Bassano previamente citada, compõem uma dupla vinculada à sala 29.

Figura 19 – Exposição de quadros de tamanhos diversos nas outras paredes da mesma sala



Fonte: Google Arts & Culture (2025)

Figura 20 – Mapeamento do tour do Google – versão 1



Fonte: Elaboração própria

Em outra disposição, também disponível para visualização pelo *tour* do Google, a sala 9 se mostra com outras telas, em outras posições. Na ausência de *A Origem da Via Láctea*, Tintoretto aparece com as telas *São Jorge e o Dragão* e *Cristo lavando os pés dos Discípulos*, mas *Retrato de Vincenzo Merosini* não é apresentado. *São Jorge e o Dragão* é indicado no site como item exposto na sala 29 e esta relação entre as salas se mostra na possibilidade de movimentação e fluidez do acervo disposto entre elas. Voltada para Veneza, a Sala 29 também

se apresenta com este foco, dispondo inclusive de uma página exclusiva no *site* para tratar da “nova disposição das pinturas venezianas” no espaço (*room 29: Redisplaying Venetian paintings*).

Treze das telas expostas nessa versão do *tour* do Google da sala 9 são comuns à versão anterior, conforme o mapeamento a seguir. Nota-se que, apesar das limitações inerentes ao formato retangular das salas, há uma preocupação com o espaço de visualização das imagens. Nos cantos, partes mais críticas, há um espaço distinto entre a imagem e a aresta para os itens e as imagens maiores parecem ocupar os centros das salas, de modo a possibilitarem maior amplitude de observação aos visitantes. No entanto, não se pode negar que há um padrão estético que é seguido no espaçamento entre os itens: apesar de seus tamanhos, autorias e origens distintos, eles são colocados lado a lado, em salas de mesmo formato e pouca distinção.

Figura 21 – Mapeamento do *tour* do Google – versão 2



Fonte: Elaboração própria

A questão da distância de aproximação, a mesma para todas as imagens, também lembra um caso que Uzeda comenta ter ocorrido durante a pesquisa de Museologia e Comunicação III, da Escola de Museologia da UNIRIO, durante uma visita a uma importante instituição cultural carioca. “O responsável pela colocação da faixa de segurança afirmou que a distância desta da parede correspondia ao comprimento de seu braço, método um tanto impreciso a considerar as grandes variações antropométricas” (Uzeda, 2010, p. 8). Não é responsabilidade do trabalhador que posiciona a faixa considerar os fatores de visualização do quadro, mas o parâmetro de

medição da marca parece indicar uma preocupação voltada exclusivamente à proteção do item em exposição, embutido de valor material e simbólico. Caso contrário, é de se esperar uma justificativa e orientações mais precisas vindas da diretoria do museu ou da curadoria para os modos de colocação das marcas, que poderiam inclusive variar conforme a necessidade de cada imagem.

Pode-se considerar a possibilidade, no caso da National Gallery, de a marca de proteção já considerar a distância mínima de visualização do menor quadro, assim como o tamanho da sala permitir uma visualização ampla do maior quadro, o que tornaria adequado o espaço de observação para a maioria dos itens expostos. O fundamental que deve ser considerado na conexão entre imagem e observador é mais variável do que o formato de exposição mais comum dos museus e galerias de arte nos faz crer. O foco das observações aqui elencadas não é criticar um museu específico ou o formato de exposição vigente, popular e amplamente disseminado, de forma definitiva. Busca-se, em verdade, atentar para o quanto é improvável que itens que exigem visualização distinta por seu tamanho e suas proporções possam ser dispostos em um padrão único por todo um museu e, fundamentalmente, discutir como estes desafios se ampliam quando consideramos as especificidades históricas e contextuais dos quadros em si.

O caso das quatro pinturas de Veronese, previamente citadas, que compõem suas *Quatro Alegorias do Amor (Infidelidade, Desdém, Respeito e União Feliz)*, expostas em ambas as versões do *tour* virtual da sala 9, retrata um caso interessante. O museu nos informa que as imagens foram compostas para serem vistas de baixo, feitas para um teto ou uma série de tetos. A base das composições parece ter sido recortada e em muitos casos os pés das figuras não estão visíveis, o que fica mais evidente quando penduradas nas paredes. Além disso, o museu destaca que a composição de cada pintura formaria um efeito de forte diagonal, o que ajudaria a relacioná-las entre si em um teto.

Pode-se considerar, portanto, que neste caso a própria National Gallery admite que a exposição nas paredes leva a uma perda de sentido. As proporções das pinturas, afinal, foram pensadas para serem vistas a partir de outros ângulo e distância, que levaria a uma fluidez e um sentido que não podem ser imitados na apresentação nas paredes, ao nível dos olhos.

Especula-se que as Alegorias do Amor, cujos títulos não são originais e foram atribuídos a elas provavelmente em 1727, tenham sido feitas para decorar uma residência. A conexão entre os temas faz com que sejam consideradas um conjunto pensado para os tetos de uma suíte de quatro quartos. Em cada imagem, a luz incide da mesma direção, o que sustenta a hipótese de que seriam tetos diferentes, e não um teto único. O *site* do museu reitera que, em Veneza,

nenhuma residência privada teria um teto grande o bastante para as quatro pinturas e não há registros de nenhum teto com divisão de quatro compartimentos quadrados. Muitos palácios europeus, no entanto, tinham suítes paralelas de quartos para esposo e esposa e é possível que duas das imagens tenham sido feitas para um lado e as outras duas para o outro, em locais equivalentes: a sala de recepção e a *badchamber* (câmara ou espaço de dormir, local onde ficava a cama), afinal a série parece se dividir em dois pares: *Infidelidade* com *União Feliz* e *Desdém* com *Respeito*.

Apesar de comporem um conjunto, as cenas não foram pensadas em uma ordem particular e o significado preciso permanece incerto, apesar de bastante debatido⁴⁹. A Galeria Nacional aponta inclusive para a hipótese de que algumas pinceladas rápidas que trazem destaques luminosos sobre as figuras tenham sido acrescentadas após julgamento do próprio pintor, Veronese, após observar como elas aparentavam quando vistas à distância e de baixo.

O *Sonho de Santa Helena*, também de Veronese e igualmente presente em ambos os formatos de exposição da sala 9 disponíveis no *tour* virtual, também é mencionado como um quadro desenhado para ser visto de baixo e não de perto, mas bem acima do observador. Supostamente pintado como decoração da parte externa do órgão de uma igreja, visível quando o órgão não estivesse sendo usado. A parte externa dos órgãos normalmente exibiam um par de santos, um de cada lado, e é provável que neste Santa Helena estivesse acompanhada de seu filho Constantino. Imagens dos dois são comumente encontradas nas igrejas Franciscanas dedicadas à *Santa Croce*⁵⁰.

O *Caminho para o Calvário*, de Bassano, tem tamanho e formatos que indicam quase com certeza que seria dedicado a um altar. A Galeria Nacional alerta que o artista quadro não é mencionado no *Livro Secondo* de Bassano, no qual o registrou todas as suas comissões mais importantes, o que sugere que a peça poderia ter sido feita para a capela de sua própria família ou como um favor especial. “A riqueza e variedade de cores, a complexidade da composição e intensidade de expressão sugerem que foi uma pintura para a qual Bassano dedicou grande atenção⁵¹” (The National Gallery, 2025, *n.p.*).

Ora, quando olhamos além do visual, nossa percepção se amplia. Inicialmente questionamos se alguma das pinturas ali expostas poderia ter sido concebida para outros

⁴⁹ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-veronese-happy-union>

⁵⁰ Conforme o *in-depth* do quadro, disponível no site do museu: “Their images are commonly found in Franciscan churches dedicated to the True Cross (*Santa Croce* in Italian)” (Veronese, 2025, *n.p.*).

⁵¹ Traduzido de: The richness and variety of colour, the complexity of the composition and intensity of expression suggest that it was a painting to which Bassano devoted great attention.

ângulos e perspectivas de observação, até que a dúvida passa a ser se efetivamente *alguma delas* foi pensada para a perspectiva na qual está sendo apresentada.

No caso de *A Origem da Via Láctea*, a *Vita* de Tintoretto, escrita por Carlo Ridolfi, dirá que é parte de uma coleção de quatro mitologias pintadas para as salas do Imperador Rudolph II.

Tintoretto pintou muitas coisas a pedido de príncipes e lordes. Destas, vamos citar apenas aquelas mais importantes. Para as salas do Imperador Rodolfo II ele pintou quatro mitologias. Em uma, há um Concerto Musical ministrado pelas Musas que tocam vários instrumentos em um jardim. Em outra, Jupiter leva Bacco, nascido de Semele, ainda bebê, ao seio de Juno. A terceira é de Silenus, que vem se aproxima no escuro à cama de Hercules imaginando possuir Iole; e na quarta Hercules é adornado com luxuria feminina pela mesma Iole, olhando para si mesmo em um espelho⁵² (Ridolfi, 2019, p. 182-183, tradução livre).

A primeira pintura é indicada como hoje pertencente a uma oficina em Dresden; a terceira é possivelmente de Domenico, filho de Tintoretto, e é intitulada *Hercules Expulsando o Fauno da Cama de Ônfale*, exposta em Budapeste, no Szèpmuveszeti Muzeum, e a quarta foi perdida, conforme notas do livro do museu J. Paul Getty, em Los Angeles (2019). A segunda corresponde à *Origem da Via Láctea*, apesar da identificação incorreta dos personagens, em uma confusão de Ridolfi que toma Hercules por Bacco.

Esse equívoco nos alerta para a possibilidade de outras afirmações trazidas no texto serem igualmente imprecisas. Não obstante, ele não é o único a considerar os aposentos imperiais do Palácio Imperial de Praga uma possível destinação e, o Imperador Rodolfo II, um possível patrono.

A Galeria Nacional, por sua vez, destaca a participação de Tommaso Rangone, amigo veneziano de Tintoretto, e a possibilidade de ter sido ele aquele que encomendou a pintura. Isso se justifica porque o patrono se mostra um agente fundamental que permeia as conexões entre imagem, artista e mercado em seu processo de produção por exercer influência sobre elementos fundamentais da peça como o tema, os tipos de pigmentos utilizados e o destino que ela ocuparia. Afinal, no caso de *A Origem da Via Láctea*, o alcance da imagem seria sensivelmente

⁵² Traduzido de: Tintoretto also painted many things at the request of princes and lords: Of these we will mention only the most important. For the rooms of the Emperor Rudolph II he painted four mythologies. In one there is a Musical Concert, with the Muses in a garden playing various instruments. In another Jupiter brings to — Juno's breast the infant Bacchus, born of Semele? The third is of Silenus, who comes in the dark to the bed of Hercules thinking to possess Iole; and in the fourth there is Hercules, adorned with female lasciviousness by the same Iole, looking at himself in a mirror.

alterado, estando ela em posse de Tommaso ou de Rodolfo II, havendo alterações interessantes a se considerar inclusive nos públicos que teriam acesso a ela.

Para algumas imagens, os *Fatos-Chave* do *site* da Galeria Nacional contam inclusive com “Antigos donos” (*Previous owners*), como no caso do item NG15 do inventário, *Cristo apresentado à Multidão*, de Correggio, a última das pinturas sobreviventes da Paixão de Correggio da década de 1520. Uma observação interessante sobre esta imagem, que serve para relacionar imagem, espaço e tema que se perpetua pelo simbolismo de um contexto externo, é que no tempo de Correggio, pinturas deste tema, Jesus sendo apresentado à multidão, era comum que o observador fosse posicionado no lugar da multidão que condenou Cristo à morte, a posição que hoje o visitante ocupa ao olhar para a tela.

Os antigos donos da imagem estão listados como Alexander Day e Charles William Stewart Vane, 3º Marquês de Londonderry. Tais personalidades possuem *links* para uma página própria: ali, o aprofundamento no indivíduo nos informa sobre os espaços nos quais os itens já foram expostos.

Comparar o museu ao espaço privado também é um exercício proveitoso, especialmente considerando que esta é uma trajetória comum a muitas imagens, que estiveram em coleções privadas antes de serem adquiridas por grandes museus. Além disso, as trajetórias de coleções privadas conectam o museu à destinação original, de onde a imagem foi retirada por ter sido comprada, doada ou simplesmente levada a outro espaço. O colecionismo remete ao patrono e conhecer o patrono revela mais sobre a imagem ou sobre a ideia original que teria permeado a razão de existência da imagem.

No caso das Alegorias do Amor de Veronese, não se sabe quem as teria encomendado, mas especula-se que o conjunto estaria destinado a um local veneziano, de modo a ser provavelmente um pedido de um patrono abastado da cidade. Ainda estavam na Itália em 1620, quando Van Dyck registrou duas das composições (*Infidelidade e Respeito*) em seu *Sketchbook Italiano*, hoje no British Museum, em Londres. Em 1648, elas estavam no Prague Castle. No caso de *A Família de Dario diante de Alexandre*, é provável que a pintura tenha sido comissionada pelos Pisani, uma família veneziana que ficou em posse do item até 1857, quando foi adquirido pela National Gallery.

O Caminho para o Calvário, de Bassano, já pertenceu à coleção de Charles II e foi listada nas posses de sua Rainha, Catharina de Braganza (1638-1705). Em seu retorno a Portugal, no entanto, ela a teria trocado com Lorde Chamberlain em uma barganha para que ele a permitisse levar suas outras pinturas da Inglaterra.

Não se pretende hierarquizar modos de exposição, mas realçar que destinação e trajetória da imagem são aspectos pertinentes para compor novas formas de olhar. Saber, por exemplo, que a imagem que hoje está exposta no museu, já esteve em uma sala de jantar, é uma forma de ampliar as perspectivas a respeito dela a partir do caminho que percorreu até chegar ao museu. Insisto neste ponto especialmente porque o que hoje se constrói é uma série de fatores que disfarça – quando não parece apenas negar – a relevância do espaço em associação à imagem. Este é um tipo de informação muitas vezes negligenciada no momento de exposição. Deste modo, o observador que vai até o museu e se depara com tantas imagens, enfileiradas em série, apresentadas em mesmo padrão de exibição e em pé de igualdade, relevantes em mesmo grau a partir do título de participação do acervo, corre o risco de este mesmo espaço de cultura sem saber aspectos enriquecedores da imagem, ainda que busque por eles.

Ao ver a imagem no museu, o observador precisa se contentar com a legitimidade que este lhe atribui, como um item de valor dentro do acervo, sem ser informado dos critérios que estabeleceram tal condição. Naturalmente, o museu é o principal detentor de insumos material e intelectual sobre as peças e cabe a ele, em sua função expositiva, anunciar itens do acervo e informações pertinentes a ele aos tantos visitantes que buscam conhecê-lo.

Resta adentrarmos, portanto, em como é pensado este novo espaço, que aloca itens cuja trajetória implicou no deslocamento com sua destinação original e com os outros espaços onde já estiveram expostos. Não podemos supor que seja pequeno o desafio de idealizar um lugar para abarcar diversos itens, diferentes entre si, de modo a separá-los e dignificá-los. Que desafios permearam a construção da National Gallery como é hoje e como este percurso e as discussões levantadas por ele nos ajudam a pensar a própria ideia de museu?

Atentaremos para o espaço onde hoje se encontram as imagens que sobreviveram ao tempo e como se dá esta relação entre elas e o público, permeada pelo ambiente da Galeria e o trabalho de muitos profissionais envolvidos. Olharemos, portanto, para a construção deste espaço, um prédio pensado exclusivamente para estar imagens, que compõem esta coleção.

3.4 GALERIA NACIONAL: UM ESPAÇO FEITO PARA AS TELAS

Aqui, nos propusemos a considerar a Galeria Nacional não apenas em suas escolhas de exposição e a curadoria do museu, mas em sua arquitetura e na história do prédio, construído na finalidade de expor itens de caráter artístico desde sua inauguração. A aquisição da coleção de 38 pinturas do banqueiro John Julius Angerstein, em abril de 1824, foi pensada para formar

o núcleo inicial de uma nova coleção nacional. Até a construção do prédio da Galeria Nacional, os itens eram expostos na casa de Angerstein, na 100 Pall Mall, mas o tamanho do edifício era criticado pela imprensa. Como era comum aos gabinetes de curiosidades, as telas se acumulavam nas paredes, o que ilustra a imagem da disposição na casa⁵³.

Figura 22 – Aquarela representando a sala principal da antiga National Gallery, em Pall Mall



Fonte: Mackenzie (2025)

Em 1831, o Parlamento autoriza a construção de um prédio para a Galeria Nacional em Trafalgar Square, onde previamente era o *King's Mews* (o estábulo do rei⁵⁴), cuja arquitetura muito inspirou William Wilkins, o responsável pela nova estrutura, inaugurada em 1838. Já em 1869, duras críticas tecidas ao prédio fizeram com que se recorresse ao arquiteto E. M. Barry, solicitando envios de novos *designs* para a reconstrução completa da Galeria. Decidiu-se, no entanto, manter o prédio e adicionar uma nova ala, que foi finalizada em 1876. Oito novas salas de exibição foram adicionadas na ponta oeste, incluindo “o impressionante octágono”.

⁵³ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/media/4555/paintings-displayed-100-pall-mall-c-twothird.jpg>

⁵⁴ Foto da National Gallery com melhor qualidade (interior do King's Mews, Charing Cross, 1808) disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/07/Microcosm_of_London_Plate_047_-_King%27s_Mews.jpg/1024px-Microcosm_of_London_Plate_047_-_King%27s_Mews.jpg

O ponto, no centro de Londres, trazia restrições: por um longo tempo a curadoria lutou por um espaço de expansão para a Galeria Nacional. Com a desocupação de quartéis em 1907 foi que se construíram cinco novas galerias, em 1911. Em 1975, a inauguração da Extensão Norte (*Northern Extention*) fornece mais um espaço de exposição considerável e, por fim, em 1985, uma última nova ala foi financiada. Após a Segunda Guerra Mundial, um espaço próximo à National Gallery, previamente ocupado por uma loja de móveis destruída pelo bombardeio (*The Blitz*, 1940-41), fica desocupado. A nova ala, nomeada *Sainsbury Wing* por ter sido financiada pelos irmãos Sainsbury, é inaugurada pela Rainha Elizabeth II em 9 de julho de 1991, e é voltada à exibição de toda a coleção do início do Renascimento. As duas últimas galerias optam pelo uso da iluminação natural e a *Sainsbury Wing* é em 2018 inserida na Lista de Patrimônio Nacional da Inglaterra (Grau 1).

Figura 23 – Mapa das alas da National Gallery em arquivo disponível para agendamento de eventos



Fonte: The National Gallery (2025b)

Ora, é importante mencionar tais aspectos porque eles indicam que os itens estão expostos em um espaço alinhado à sua lógica simbólica e não permanece estático e intocado. Pelo contrário, se modifica conforme novas demandas surgem e é questionado quanto às formas de apresentação de seu acervo. Vale ressaltar a participação ativa da curadoria e a preocupação em combinar acervo e espaço na ocasião de janeiro de 1986, quando Robert Venturi foi revelado o arquiteto escolhido para projetar a *Sainsbury Wing*. Especialmente, são destacados os desafios de adequação de um espaço de exposição voltado para as imagens “do início do Renascimento”, como era o caso da nova ala, em sua pretensão de dar uma nova vida à exibição já realizada na Galeria.

Um dos problemas que temos ao expor as pinturas mais antigas na National Gallery é que elas são algumas maiores – os grandes retábulos – e outras menores, aquelas que vêm de baús domésticos e pequenas pinturas devocionais destinadas a serem vistas em privado. Os arquitetos resolveram o problema que temos ao exibir essas obras criando aberturas muito grandes, de modo que você sempre está ciente, quando está em uma sala, de uma sequência de salas além – e assim essa grande sequência de salas lembra o espaço de uma grande igreja sem, de forma alguma, imitá-la. E isso é muito adequado para os grandes retábulos. Eles podem ser vistos de longe e você sente que têm algo do contexto eclesiástico de onde foram removidos. Mas, ao mesmo tempo, o plano dessas galerias como salas individuais é bastante pequeno e acho que é muito propício à contemplação de pequenas obras de arte⁵⁵ (Nicholas Penny, então diretor da National Gallery) (Penny, 2011, 3 min 54 s, tradução livre).

O modo como se avalia o espaço desenvolvido inevitavelmente aponta para aquelas categorias prioritárias dentro da ideia da exposição. Algumas das questões observadas são a cronologia – adequação dos itens em sequência temporal –, e a proximidade de itens espacialmente distantes, como imagens do sul e norte da Europa, colocadas próximas.

Desde o início, a Ala Sainsbury foi planejada como um espaço onde a Galeria pudesse dar nova vida à exposição de sua notável coleção de pinturas do início do Renascimento. O público agora poderia ver as primeiras pinturas da coleção em uma sequência amplamente cronológica na qual quadros do sul e do norte da Europa não estavam mais separados, mas colocados em salas adjacentes. Essas pinturas, principalmente religiosas e devocionais ou os primeiros retratos, agora podiam ser apreciadas em uma série de galerias cujos interiores são reminiscentes das igrejas italianas nas quais muitas delas originalmente teriam sido alojadas⁵⁶ (Crookham, 2011, 5 min 37 s, tradução livre).

Identifica-se, por fim, uma preocupação com a reminiscência da origem espacial com as quais determinadas imagens teriam íntima conexão. Em entrevista, Robert Venturi dará mais

⁵⁵ Traduzido de: One of the problems that one has hanging the earliest paintings in the National Gallery is that they are some of the largest pictures – the great altarpieces – and some of the smallest, those that come from domestic chests and small devotional paintings intended to be looked at in private. And the architects have solved the problem that we have in displaying these works by having very large openings so you are always aware when you are in one room of a sequence of rooms beyond – and so this great sequence of rooms recalls the space of a great church without in any way imitating it. And that suits great altarpieces very well. They can be seen from afar and you feel they have something of the ecclesiastical context from which they were removed. But at the same time the plan of these galleries as individual rooms is quite small and I think it's very conducive to the contemplation of small works of art.

⁵⁶ Traduzido de: From the outset, the Sainsbury Wing had been planned as a space where the Gallery could breathe new life into the display of its outstanding collection of early Renaissance paintings. The public could now view the earliest paintings in the collection in a broadly chronological sequence in which pictures from southern and northern Europe were no longer separated but were placed in adjoining rooms. These paintings, mostly religious and devotional pictures or early portraiture, could now be enjoyed in a series of galleries whose interiors are reminiscent of the Italian churches in which many of them would originally have been housed.

detalhes sobre os desafios do *design* e ressaltará a importância do contexto ocupado pelo prédio da National Gallery na Trafalgar Square, uma das maiores praças de Londres, e as implicações da criação de uma ala nova, mas complementar, que se alinhasse ao ritmo clássico e simétrico do prédio da década de 1830. Discorre sobre a fachada da Ala e seu espaço externo, ter sido pensada de modo a se combinar ao classicismo do resto do prédio de 1830 e as críticas que a estrutura teria recebido por não ser nem moderno, já que foi adaptado a elementos clássicos, nem clássico, por não manter o padrão de ritmo.

A respeito do interior, Venturi destaca os elementos primordiais da Sainsbury Wing; entre eles, a luz, o espaço e o simbolismo. Já que a coleção não seria trocada, preferiu considerar um estilo que conectasse as peças a sua história:

Sobre o interior, [...] há três elementos: a luz, o espaço e o simbolismo. Se você é americano fazendo um típico museu americano, você assume que o espaço tem que ser flexível, porque os elementos de arte do museu vão variar com o tempo. Neste caso, esta é uma coleção que é a maior coleção de pinturas da Renascença italiana no mundo, tirando as da Itália. Então não vai mudar, vai ser a mesma coisa. Você não vai comprar um novo Raphael a cada cinco anos. Então nós fizemos isso para que a assunção fosse mais ou menos a mesma para sempre. A segunda coisa foi que a luz teve que ser feita com muito cuidado porque eles queriam, propriamente, algumas luzes naturais, mas a luz natural tem que ser controlada com muito cuidado para preservação das pinturas. Então temos luzes no topo, onde temos tecnologia muito atualizada, com complexos e sofisticados elementos técnicos que controlam a luz enquanto ela muda, a cada vez que nuvens passam e coisas assim⁵⁷ (Robert [...], 2017a, 01 s, tradução livre).

Ele também alega ter se inspirado na galeria Dulwich, de Sir John Soane, especialmente na conexão que se via entre as imagens e a arquitetura. A Dulwich Picture Gallery, projetada por Sir John Soane e inaugurada em 1817, é um marco arquitetônico significativo por ser a primeira galeria de arte pública construída especificamente para esse fim na Inglaterra. Seu método de iluminação natural usava claraboias no teto para iluminar as pinturas indiretamente, criando um ambiente de visualização que se tornou uma referência para o design de galerias de

⁵⁷ Traduzido de: Just real quickly about the interior. I was asked about three elements on the inside: Lighting, space, and symbolism. If you're an American doing a typical American museum, you assume that the space has to be flexible because the Art elements are going to vary over time. In this case, this is a collection which is the greatest collection of Italian Renaissance paintings in the world outside of Italy. And so you're not going to change. It's going to be the same. You're not going to buy a new Raphael every five years. So we made it so that the assumption was that it will more or less be the same forever on that. The second was that the lighting has to be very carefully done because they wanted appropriately some natural light, but the natural light has to be very carefully controlled for the sake of the preservation of the paintings. So we have clear stories at the top where we have very up to date, complex, sophisticated technical elements that control the light as the light changes, everytime a cloud goes by and things like that.

arte em todo o mundo. Outro ponto interessante, central e peculiar, é o mausoléu que abriga os restos mortais dos fundadores da coleção (Noel Desenfans, sua esposa Margaret e Sir Francis Bourgeois). Diz-se que o desenho da cúpula do mausoléu inspirou o icônico design das cabines telefônicas vermelhas britânicas. Além disto, ao contrário de muitos grandes museus, a escala e o design da Dulwich criam uma atmosfera mais íntima.

Venturi explica que gostaram de Dulwich, e o cliente, os Sainsbury, também.

E então trouxemos o estilo histórico de Dulwich, e não apenas moderno, porque apostar no moderno não funcionava por outras razões também. E isso, claro, irritou algumas pessoas que eram puras modernistas⁵⁸ (Robert [...], 2017a, 1 min 49 s, tradução livre).

Em mesma entrevista, ele pontua que janelas foram inseridas porque lhes agradava da ideia de que “você deveria ver pinturas no mundo real, onde você pudesse olhar pela janela e ver o mundo lá fora⁵⁹” (Robert [...], 2017b, 01 s, tradução livre). Despendeu-se um cuidado de modo a acomodá-las considerando a luz natural que entraria, mas Venturi explica que não queria o formato das galerias típicas, sem janelas e com pontos de luz acima das telas. Ao invés disso, optaram por luzes centrais e janelas, de modo que as salas em que se vissem estas pinturas remetessem à escala de arquitetura italiana renascentista, o tipo de arquitetura em que os pintores imaginavam que suas pinturas seriam exibidas. Conforme explica o crítico Rowan Moore (2022, *n.p.*, tradução livre):

No interior, eles criaram uma progressão da sombra para a luz inspirada na entrada de uma igreja antiga – primeiro um foyer baixo, semelhante a uma cripta, depois uma grande escadaria, depois as galerias resplandcentes. A escada é murada em vidro, mas é escurecida, para que as pinturas nos espaços de exposição brilhem mais intensamente pelo contraste⁶⁰.

Denise Scott Brown lança sua contribuição a respeito de como foi pensada a luz na galeria, em contrariedade a outras galerias que já havia visitado. Especialmente, explica como a Ala deu a impressão de que todas as pinturas haviam sido limpas, quando na verdade só passou por mudança na iluminação:

⁵⁸ Traduzido de: And so we kind of made it in the historical style of Dulwich and not just plain modern because plain modern didn't work for other reasons as well. And then that, of course, irritated some people who are pure modernists.

⁵⁹ Traduzido de: And then the last thing is we put some windows in it because we like the idea that you should see paintings in the real world... where you could actually look out of the window and see the real world.

⁶⁰ Traduzido de: Inside, they created a progression from shadow to light inspired by the entry to an ancient church – first a low, crypt-like foyer, then a grand staircase, then the resplendent galleries. The stair is walled in glass but it is darkened, so that the paintings in the exhibition spaces shine more brightly by contrast.

Em tantas galerias que têm *spots* de luz, luzes no topo das telas, eu digo que parece que... é como se estivesse começando a chover lá dentro, é um pouco escuro e sombrio. Como quando você mergulha em uma piscina e começa a sair da água. É aquela espécie de atmosfera, em que você vê um círculo de luz na sua frente, quando seus braços vão para cima, e há uma espécie de luz acinzentada por estar debaixo da água. Foi assim em algumas das galerias que vimos. Então nós dissemos, *nós não queremos isso*, mas ainda precisávamos manter as pinturas escuras. Então, pensamos que talvez pudéssemos trazer a luz de uma forma que iluminasse as *pessoas*, mas parecesse que as *pinturas* estavam iluminadas. Também tínhamos que pensar como refletir a luz em certas formas e fomos, graças a Deus, capazes de persuadi-los a pintar toda a parede no mesmo tom de cinza; um cinza claro e alegre. Quando as pessoas foram à galeria, eles disseram: vocês limpavam todas as pinturas! Mas, claro, nós não limpamos as pinturas, só as iluminamos de maneira correta, e ainda assim, elas mantêm os *standards* de conservação para a iluminação⁶¹ (Robert [...], 2017b, 51 s, tradução livre).

Venturi, que era norte-americano, ainda atenta para a tradição dos museus americanos que iluminam as pinturas de modo dramático, com destaque para as “grandes e horrorosas” sombras que se formam na parte de baixo do quadro, em contraste à tradição histórica Europeia, de observação das pinturas em uma luz ambiente, sem feixes diretos, os denominados *spotlights*. “Trabalhamos muito duro para conseguir uma combinação dos dois, afinal estávamos no século XX e o *spotlight* é esperado; mas, ao mesmo tempo, estávamos acomodando outra tradição, de luz ambiente⁶²” (Robert [...], 2017b, 2 min 37 s, tradução livre).

Em 2025, a Ala Sainsbury fez 34 anos. Desde 2022, o atual diretor da National Gallery, Gabriele Finaldi, no cargo desde agosto de 2015, expressava o desejo de realizar mudanças na Ala. Em artigo publicado no “The Guardian”, Rowan Moore (2002) escreve a respeito desse *redesign* e explica que, para Finaldi, o *design* original, projetado por Robert Venturi e Denise Scott Brown, era incapaz de abarcar o público que visitava a galeria todos os anos, especialmente como entrada principal da galeria. A Ala, originalmente pensada como uma extensão, já foi construída em uma adaptação para quatro milhões de visitantes, em comparação

⁶¹ Traduzido de: In so many galleries which have lay lights, top lights... I say it feels as if It's about to start raining in here and it's sort of dark and gloomy or like if you if you dived into a swimming pool and you start coming up from underwater and it's that sort of atmosphere with the big you see the circle of light ahead of you as your arms go up whether it's and the sort of grey light of being underwater it was like that in in some of the galleries we saw and so we said we didn't want that. But you still had to keep the paintings dark. So we said, we think we can bring light in in such a way that it lights the people and you think the paintings are lit. And then we also had to control the acoustics. So we needed um acoustical material up there which could also reflect light in certain ways. And sure enough, we were thank God able to persuade them to do all the same color gray wall but a a light upbeat gray. With When people went into that gallery, they said, "You've cleaned all the paintings." But of course, we hadn't cleaned the paintings. We just left them right. And yet they they maintain conservancy standards for lighting.

⁶² Traduzido de: So we work very hard to get a combination. After all, we were then in the 20th century, where spot lighting is expected. But, at the same time, we were making it accommodate the other tradition of ambient light.

ao prédio de 1830, originalmente concebido para mil visitantes por ano. Agora, as seis milhões de pessoas que visitam a Galeria por ano exigem novas mudanças.

O projeto vencedor da reforma, da nova-iorquina Annabelle Selldorf, conhecida pelos *designs* a galerias privadas como Hauser & Wirth e instituições como a Frick Collection, propunha balaustradas de vidro curvas, paredes brancas e pilares revestidos de carvalho, além de extensões de pavimento simples do lado de fora. De abordagem discreta, reginada e neutra, a proposta de Selldorf é, para Moore (2002, *n.p.*, tradução livre), “uma arquitetura de quase vazio, o estilo padrão do bom gosto do mundo da arte internacional⁶³”. Ele faz um apelo: “nos poupe do *bom gosto* do mundo da arte”.

Moore (2022) confessa ter sido um dos críticos que, quando viu a nova Ala Sainsbury, em 1991, ficou excessivamente enfurecido pela intervenção do príncipe Charles, que teria dito que algo muito moderno, associado à National Gallery, seria como “um *lifting* no rosto de um velho amigo⁶⁴”. Então, Venturi e Scott Brown reproduziram pilastras, capitéis e cornijas da fachada original do prédio de 1830, mas brincaram com elas agrupando-as em ritmos e dobrando a parede em ângulos além do alcance de Wilkins – autor do projeto do prédio de 1830. “Eles adicionaram outros elementos – o aço e o vidro, o tijolo – em estilos aparentemente incongruentes⁶⁵”. A ousadia da recusa de se alinharem a qualquer campo arquitetônico, nem tradicionalista, nem modernista, o teria enfurecido quando jovem, mas hoje Moore confessa ter mudado de opinião: “É precisamente essa qualidade intermediária, o que mais tarde foi chamado de uma *brava resolução de demandas conflitantes*, que é especial⁶⁶” (Moore, 2002, *n.p.*). E pede que seja feito o mesmo pelo *redesign*.

A Sainsbury Wing foi fechada em fevereiro de 2023, para intervenções arquitetônicas sensíveis, e reabriu ao público de forma oficial, com cobertura da direção, em 10 de maio de 2025. O projeto de remodelação do acesso foi liderado por Selldorf Architects (Nova Iorque), em colaboração com os arquitetos de patrimônio (Purcell). Em suma, as mudanças viabilizaram o funcionamento da Sainsbury Wing como entrada principal da galeria, em vez de apenas complemento. Foi realizada a substituição de placas de vidro escuro por vidro transparente, para permitir maior visibilidade, conexão visual com a praça (Trafalgar Square) e mais luz natural. Também foi criado um *square within a square* (praça pública em frente à ala Sainsbury), removendo o pátio interno pouco utilizado e melhorando o espaço público em

⁶³ Traduzido de: It is an architecture of near-emptiness, the default style of international art-world good taste.

⁶⁴ Traduzido de: It is, you might say, an over-smooth facelift on the visage of an old friend.

⁶⁵ Traduzido de: They added other elements – the steel and glass, the brick – in apparently incongruous styles.

⁶⁶ Traduzido de: But I was wrong. It is precisely this in-between quality, what was later called “a bravura resolution of conflicting demands”, that is special. I only ask for the same from the remodelling.

frente. Por fim, também houve um aumento da área de entrada e uma nova articulação de circulação, agora com espaços de apoio ao público (como cafés e lojas).

O projeto da Selldorf se alinha ao projeto original, de Venturi & Scott Brown (inaugurado em 1991). Ao mesmo tempo, as intervenções consideram que o desenho original não estava concebido para o volume de visitantes recebido, nem para a função de entrada principal da Galeria.

Figura 24 – Entrada da Sainsbury Wing antes da reforma



Fonte: Moore (2022)

Figura 25 – Entradas por outras alas



Fonte: Moore (2022)

Figura 26 – Entrada da Sainsbury Wing após término da fase inicial da reforma iniciada em 2023 e finalizada em 2025



Fonte: The National Gallery (2025c)

O caso da National Gallery ilustra os desafios da museologia, nesta dissertação mais especificamente voltados aos museus de arte, e serve de apêndice para pensarmos de que modo

se estabelece o diálogo entre museu, como espaço e instituição, arte, como expressão social de espaço e tempo, e sociedade.

O objetivo de um projeto de museu não pode ser apenas a construção física em que estariam expostos os objetos, mas também o significado dos símbolos materiais, visando à apreensão daquilo que é dito não só no sentido cognoscível, mas no campo da emoção no que diz respeito à produção de valores e comportamentos. Sob essa ótica, os atributos imateriais dos objetos de um museu são portadores de significados que deixam marcas, pois são suportes de relações sociais ativas (Meneses, 2012) e produzem efeitos distintos no indivíduo (Melo; Guedes, 2018, p. 38).

Bem, o ex-diretor Nicholas Penny já havia trazido suas preocupações e considerado a adequação, por exemplo, das grandes peças de altar e imagens menores nas salas de exposição. As grandes entradas que possibilitam conexão com a sequência de salas e a indução à semelhança com as grandes igrejas nas quais muitos dos itens expostos foram originalmente colocados foram alguns outros elementos mencionados, sem que de forma alguma a proposta fosse imitá-las.

Na prática, o que esta análise do museu nos mostra é que ele é vivo – tal qual as imagens expostas dentro dele. Mesmo dentro do mesmo museu, como unidade institucional, existe uma lógica de posicionamento de um item de acordo com uma sala, munida de uma lógica atribuída por curadoria e diretoria que podem mudar. Também existe uma dinâmica do espaço – ser a primeira sala, a última, a mais próxima dos banheiros; a mais apertada, a mais ampla – que pode transformar a percepção diante do lugar e dos itens ali expostos.

O arquiteto, afinal, desenha um espaço que também tem história própria para que neles sejam alocados itens que, por sua vez, também possuem histórias e bagagem cultural individuais.

Cientes de que tentar reproduzir as destinações originais é inviável, mas também do fato de que elas constituem parte da essência de muitas das pinturas exibidas, a arquitetura se torna inevitavelmente mais uma potência. Sua interferência, que é fundamental, não pode ser subestimada e pode ser usada como um mecanismo de aproximação entre imagem e público.

[...] a arquitetura não habita mundos de mera artificialidade e fantasia; ela articula, media e projeta significados [...] São experiências de nossa relação com determinado espaço físico. Assim, podemos observar que os sentidos falam e alimentam o imaginário. São muitas as maneiras de vivenciar o espaço projetado, mas é imprescindível que elas sejam ponderadas no momento da elaboração do projeto (Melo; Guedes, 2018, p. 38-39).

Propor várias formas de conexões sociais pode ser uma das prioridades do espaço físico de um museu que, com suas raízes simbólicas, pode ter alterados os modos de *pensar o papel da instituição*. Afinal, eles também são revistos e transformados ao longo do tempo: os deslocamentos culturais e sociais impedem que ele se mantenha estático. Os modos de exposição de um mesmo acervo sofrem modificações e podem ser repensados na medida em que o espectador, frequentador destes espaços, também se modifica – mesmo em número, como no caso da Sainsbury Wing, na National Gallery.

Especificamente quanto aos museus de arte, Silva (2020, p. 126) traz à tona a discussão de Arthur Danto e Hans Belting:

Arte e a história da arte são, portanto, estruturas que se complementam na produção discursiva. Tal enquadramento é representado pelo museu, o lugar onde se constrói e se legitima essa narrativa. Não por acaso a era da história da arte coincide com a era do museu.

Preziosi (1998, p. 1496 *apud* Silva, 2020, p. 218) pontua o século XIX como o momento em que o homem passa a se perceber como um ser histórico e, nesse sentido, “nada mais coerente do que a constituição do museu – e da história da arte – como uma linha traçada do passado até o presente”. Mesmo assim, não deixa de comparar o museu aos romances na medida em que, para ele, ambos representam histórias fictícias, já que o “espaço historicizado da museologia” lança luz àquilo “que deve ser visto como história da arte, e nesse sentido é em si um mecanismo de construção do campo discursivo” (Silva, 2020, p. 218). Não se deve perder de vista, portanto, que imagens como *A Origem da Via Láctea* existem há mais tempo que a própria ideia de museu como hoje concebemos e que, portanto, as formas de exposição podem e devem ser repensadas.

Aqui tomamos como exemplo a construção da National Gallery, não apenas por ser a galeria onde está o objeto aqui estudado, mas também por ser um espaço pensado para expor uma coleção única e nacional. No entanto, a proposta é que tal imersão seja ampliada a qualquer museu e, as preocupações e os impactos dos modos de exposição das imagens, discutidas.

Ao tratar de Tintoretto, lidamos com um artista cujos trabalhos estão em grande parte *in situ* – justamente porque suas pinturas compõem uma parte quase estrutural de prédios e instituições venezianas. Estão na Scuola Grande di San Rocco, na Igreja de Madonna dell’Orto, no Doge’s Palace, na Igreja de San Rocco, na Gallerie dell’Accademia, na Igreja de Santa Maria Zobenigo, e vale mencionar que existe uma rua na cidade com seu nome. Neste ponto, analisar algumas das imagens até hoje *in situ* trará outros pontos pertinentes ao trabalho do artista e aos

modos de olhar para imagens pensadas em associação aos espaços de destinação original. Também podemos abordar os desafios de manter as imagens no local exato para onde foram designadas – e como o olhar continua sendo um olhar presente diante de outros elementos do passado, mas nunca um olhar que *reconstrói* um outro tempo.

Mesmo *in situ*, a imagem não é a mesma de quando foi instalada e o espaço é outro agente ativo, munido de trajetória e história próprias, tendo certamente sido submetido a suas próprias alterações – isto também é parte da experiência visual e da percepção do quadro.

Para um observador do século XXI, entrar em uma grande estrutura, repleta de quadros nas paredes, e não encontrar uma iluminação elétrica, pode ser um grande choque – ora, conforme veremos, já trouxe doses de estranhamento a observadores do século XIX. Esta experiência aproxima o observador da realidade original, de quando o quadro foi exposto pela primeira vez, mas certamente não a replica. Entender tais contextos e saber observá-los para descobrir mais camadas de uma mesma imagem e como ela pode ser percebida das mais infinitas formas, dados os elementos de interferência, é a riqueza histórica que aqui se pretende exaltar.

Não serão aqui defendidas formas certas ou erradas de exposição de um material, mas incitada a reflexão a respeito da relação entre espaço e objeto como fator de íntima e mútua influência, questão que não se pode ignorar. Deste modo, tendo-se o luxo de poder analisar imagens *in situ* – especialmente de um artista como Tintoretto, que produzia de acordo com o espaço –, é natural que a aproveitemos, tendo em mente que tal observação pode nos trazer aspectos valiosos para pensar as imagens dali em diante.

A proposta não é recriar o passado, mas compreender o que olhar para suas telas *in situ* poderá nos revelar sobre as imagens. Mesmo *in situ*, há alterações pertinentes à preservação das telas – como veremos a partir da Scuola Grande di San Rocco. Os quadros de Tintoretto *in situ* obviamente foram modificados desde sua primeira exibição – e este é um motivo para celebrar. Caso contrário, conforme veremos, hoje talvez sequer houvesse imagens para serem vistas.

Como um “testemunho eloquente de ponte entre diferentes tempos” (Chagas, 2003, p. 95), também não olhamos para a imagem *in situ* buscando um ideal, esperando que o museu replique o próprio passado. Como Adorno, Chagas (2003) argumenta que quem defende o “passadismo” não defende o “passado”, defende o nada.

Pela presença ou ausência, pela preservação ou destruição, o que importa é que o patrimônio cultural – corpo portal imaginário – é atravessado por múltiplas linhas de força e poder, por tradições, contradições, conflitos e resistências. Nada nele é natural, mesmo se chamado de natural; tudo é

mediação cultural. O jogo das pedrinhas – popular no Brasil e em Portugal, e até nas antigas Roma e Grécia, como indica uma representação numa ânfora grega existente no Museu de Nápoles, segundo Câmara Cascudo (1993) – traduz com ludismo o argumento apresentado. Esse jogo milenar pode ter, como tem no meu caso, enorme potência evocativa de lembranças. Mas guardar cinco pedrinhas (elementos da natureza) não é guardar o jogo (Chagas, 2003, p. 46).

No entanto, olhar para a origem da imagem inspira e contribui com modos mais criativos de exposição, que não neguem seu passado, além de incitarem discussões a respeito deste mediador cultural, que é o museu. Porém, tendo sempre em mente, como afirma Chagas (2003), que guardar cinco pedrinhas não é guardar o jogo.

3.5 *IN SITU*: TINTORETTO NA SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO

Baseado em uma conferência realizada na Scuola Grande di San Rocco, em Veneza, em 2016, a coletânea de ensaios “From Darkness to Light: Writers in Museums 1798-1898”, se propõe a analisar a iluminação artificial em galerias de museus e nas reações dos escritores a esse processo em diferentes locais da Europa e da América. Em seu capítulo, *Tintoretto em São Roco, entre luz e sombras*, Maria Agnese Chiari Moretto Wiel (2019), historiadora da arte italiana contemporânea, especialista em Veneza e na arte veneziana dos séculos XVI e XVII, com foco especial em Jacopo Tintoretto e na Scuola Grande di San Rocco, abordará a produção de Tintoretto *in situ* a partir de questão bastante fundamental: a luz.

Especialmente no que tange aos quadros produzidos para a Scuola, que abarca o maior ciclo pictórico do artista no mundo, a autora explica que a produção pode ser considerada a partir de três pontos: primeiro, a abordagem criativa de Tintoretto, que utilizava a luz como um “elemento de comunicação com o observador”. Em segundo lugar, “os efeitos dramaticamente negativos, e muito comuns, da exposição à luz solar sobre a cor de suas telas” (Wiel, 2019, p. 43), ou seja, as interferências que a exposição à luz trouxe aos quadros; e, por fim, o problema da iluminação inadequada nas salas da Scuola, questão fundamental – e, segundo ela, capaz de impedir a apreciação adequada das imagens, de difícil visualização antes da inserção de sistemas de luz no ambiente.

[...] Se a luz que ele cria e controla com uma habilidade extraordinária é um meio característico, brilhante e inovadoramente expressivo na arte de Jacopo, ao longo dos séculos a luz solar provou ser um inimigo de muitas das cores que o pintor originalmente concebeu, alterando inexoravelmente muitas delas (Wiel, 2019, p. 48).

A alteração dos tons das telas também era afirmado pelo historiador da arte e curador veneziano Francesco Valcanover, reconhecido como um dos maiores especialistas em Tintoretto e na pintura veneziana dos séculos XV e XVI. Atuou por muitos anos como conservador e curador das Gallerie dell'Accademia di Venezia, e seu livro “Tintoretto and the Scuola Grande of San Rocco” (2021) é uma das principais obras de referência sobre o ciclo pictórico de Tintoretto na Scuola, combinando análises artísticas, históricas e iconográficas. Ele já teria escrito sobre o escurecimento de alguns dos pigmentos com o tempo. Em particular, o azul teria se tornado acinzentado, o verde, marrom, o vermelho, um cor-de-rosa pálido e o amarelo, um amaranço. Valcanover colocaria esta como uma mudança irreversível tendo em vista que, por um lado, suavizou a vivacidade das cores na harmonia cromática e, por outro, deixou mais intensos alguns efeitos luminosos – efeitos estes que Valcanover supõe já terem sido originalmente destacados de maneira dramática na penumbra da sala.

Figura 27 – *As Três Maçãs*, Tintoretto, óleo sobre tela (1564)



Fonte: Valcanover (2021, p. 29)

Os efeitos danosos da incidência solar tornam-se ainda mais perceptíveis quando comparados a trabalhos que não foram modificados por ela: na Sala dell’Albergo, na Scuola Grande di San Rocco, há um friso que conecta a estrutura de madeira do teto com as pinturas das paredes. O friso, adornado com imagens de *putti* e guirlandas de flores e frutas, teve um fragmento que retrata *Três Maçãs* que permaneceu dobrado sob sua parte final até ser encontrado durante a restauração de 1905 (Figura 27). A exposição tardia mostra claramente o contraste entre a policromia original do fragmento, preservado em sua intensidade vívida, protegido dos efeitos da luz e da oxidação por séculos. “As Três Maçãs revelam as mudanças que ocorreram no friso existente, que não teve tal proteção⁶⁷”, conclui Wiel (2019, p. 49, tradução livre).

No Ground Floor Hall, o exemplo de *A Virgem Maria Lendo* (1582-1587) é citado pela autora como um desafio à parte. À direita do altar, a Virgem Maria é representada lendo, envolvida em um manto originalmente azul, mas que agora aparece como um marrom dourado quente, o que dificultou ainda mais sua interpretação iconográfica. Apesar de uma cuidadosa restauração ter sido realizada entre 1969 e 1974, as pinturas “ainda eram dificilmente visíveis, como tinham sido nos dias de Ruskin e James⁶⁸” (Wiel, 2019, p. 49, tradução livre).

⁶⁷ Traduzido de: The Three Apples reveal the changes that have occurred in the extant frieze, which enjoyed no such protection.

⁶⁸ Traduzido de: Even after the careful and demanding restoration that took place between 1969 and 1974 and gave them new life, the paintings in the ground-floor hall were still hardly visible, as they had been in the days of Ruskin and James.

Figura 28 – *The Virgin Mary Reading*, óleo sobre tela (1582-1587)



Fonte: Valcanover (2021, p. 98)

Rosella Mamoli Zorzi (2019) é quem irá se dedicar a falar sobre estas personalidades – os escritores John Ruskin e Henry James – em seu capítulo, “John Ruskin e Henry James na Encantadora Escuridão da Scuola Grande di San Rocco”. John Ruskin (1819–1900) era crítico de arte, escritor e teórico inglês, considerado um pensador da estética vitoriana. Sua obra “The

Stones of Venice” (1851–1853) é um estudo sobre a arte e a arquitetura venezianas. Henry James (1843–1916), por sua vez, foi um romancista, ensaísta e crítico literário norte-americano, naturalizado britânico, e um dos grandes nomes do realismo psicológico na literatura moderna. Em “Italian hours” (1909), encontra-se uma coletânea de ensaios e crônicas que reúne suas impressões sobre a Itália, especialmente Veneza. Ambos escreveram sobre sua experiência visitando a Scuola e os quadros de Tintoretto.

[...] No século XIX, a experiência de ver as grandes telas de Tintoretto na Scuola era muito diferente já que a única luz disponível era a luz natural: portanto, os visitantes interessados nas pinturas visitavam a Scuola em diferentes momentos do dia e, se possível, em dias ensolarados e sem nuvens. Essa foi a experiência dos dois grandes escritores que vou considerar, John Ruskin e Henry James, que se apaixonaram pelas pinturas apesar de não poderem vê-las adequadamente⁶⁹ (Zorzi, 2019, p. 54, tradução livre).

Má iluminação e alturas exageradas com que as obras eram erguidas são aspectos continuamente abordados e, apesar de dizerem respeito à Itália em geral, se direcionam particularmente à Scuola, igrejas e museus venezianos (Zorzi, 2019). Sendo a luz natural a única disponível, era preferível que a visita fosse realizada em dias de sol sem nuvens – como apontam os registros em cartas de visitantes e os diários que serão aqui mencionados. Para conseguir visualizar as telas, os autores realizavam mais de uma visita, em diferentes períodos.

John Ruskin fala sobre suas idas à Scuola a partir de 1845 em “The Stones of Venice” (1851-1853) e tece comentários a respeito gerais das características dos três salões “tão mal iluminados, em consequência dos admiráveis arranjos da arquitetura renascentista, que só na luz do início da manhã é que algumas pinturas podiam ser vistas, mas jamais de maneira precisa⁷⁰” (Zorzi, 2019, p. 56, tradução livre).

Ora, nesta época a iluminação artificial ainda não era utilizada nos museus e Ruskin também não a entendia como um elemento particularmente desejável para contemplação. A luz disponível no início do séc. XIX era a luz natural, por claraboias e janelas altas, até surgir a luz artificial, de velas, lamparinas a óleo e, mais tarde, gás, que começava a ser adotado em teatros e ruas na Europa, e foi para os museus com experimentos pontuais em áreas limitadas do British

⁶⁹ Traduzido de: In the nineteenth century the experience of viewing the great canvasses by Tintoretto in the Scuola was very different, as the only light available was natural light: therefore visitors interested in the paintings visited the Scuola at different times of the day, and, if possible, on sunny and unclouded days. This was the experience of the two great writers I am going to consider, John Ruskin and Henry James, who fell in love with the paintings despite not being able to see them properly.

⁷⁰ Traduzido de: Ruskin offered some general comments on the characteristics of the three halls, which were ‘so badly lighted, in consequence of the admirable arrangements of the Renaissance architect, that it is only in the early morning that some of the pictures can be seen at all, nor can they ever be seen but imperfectly’.

Museum, para iluminação noturna. Ainda assim, o uso da luz a gás em museus ainda era muito raro: além de representar risco de incêndio, alterava a percepção das cores e produzia fuligem, o que danificava as pinturas. A iluminação elétrica só começou a ser usada experimentalmente em instituições de arte a partir da década de 1880, muito depois do período em que Ruskin escrevia.

Ainda assim, ele aborda a *escuridão* do museu – em comparação com aqueles que conhecia – e traz a arquitetura como um elemento que contribui para este efeito, parte essencial da experiência estética e espiritual. Chega a dizer que a luz natural – especialmente a luz matinal, pura e variável — era parte essencial da experiência – e hora em que, na Scuola, se podia ver algo das pinturas. No restante do tempo, elas repousavam “em escuridão e mistério”. Para ele, a penumbra trazia um sinal de transcendência, moral e simbólica e aquela atmosfera separava o sagrado do mundano.

Porém, a incidência de luz solar, ao mesmo tempo que necessária para a visualização das obras, é a maior responsável por sua deterioração. Ruskin já atentará para o dano que sofreram as pinturas à direita e à esquerda do altar principal da Scuola: *A Última Ceia* “é uma das que ficam expostas o dia todo ao sol e está ressecada até se tornar apenas uma tela suja; onde antes havia azul, agora não há nada” e o *Milagre dos Pães* “é mais exposta ao sol do que qualquer outra pintura na sala, e seus drapeados, tendo sido em grande parte pintados de azul, agora são meros pedaços de cor de amido” (Ruskin, 1925, p. 338 *apud* Zorzi, 2019, p. 57).

Também as figuras de San Rocco e Saint Sebastian só podem ser vistas “forçando muito os olhos e protegendo-os da luz com a mão” (Ruskin, 1925, p. 342 *apud* Zorzi, 2019, p. 57), ao passo que as pinturas do teto, como *Moisés Acertando a Rocha*, estão “pelo menos distintamente visíveis sem forçar os olhos contra a luz” (Ruskin, 1925, p. 343 *apud* Zorzi, 2019, p. 58). Sobre *Cristo Diante de Pilatos*, na Sala dell’Albergo, Ruskin comenta que “somente a figura de Cristo, branca, atrai o olhar, parecendo quase como um espírito” (Ruskin, 1925, p. 353 *apud* Zorzi, 2019, p. 58).

Zorzi (2019) atenta para a descrição de Ruskin de uma arte além do visual, por meio do uso da escuridão por Tintoretto, conforme cartas que escreveu ao pai em 23 de setembro e outras seguintes: “Hoje fui completamente arrebatado por um homem que nunca imaginei – Tintoretto. Sempre o considerei um pintor bom, inteligente e vigoroso, mas não tinha a menor noção de seu imenso poder” (Ruskin, 1845, p. 211 *apud* Zorzi, 2019, p. 54-55).

[...] aquele patife do Tintoretto – ele me mostrou alguns campos de arte totalmente novos e alterou meus sentimentos em muitos aspectos – ou pelo

menos os aprofundou e modificou – e trabalhei de forma diferente, após vê-lo, do meu método anterior. Não consigo ver o suficiente dele, e quanto mais olho, mais maravilhoso ele se torna (Ruskin, 1845, p. 211 *apud* Zorzi, 2019, p. 54-55).

A escuridão – ou a falta de iluminação artificial – ainda é uma questão vinte anos depois, em 1869, quando Henry James chega a Veneza. Em seu ensaio “O Outono em Florença” (1874), o autor celebra a estridente luz americana, já utilizada nos museus, capaz de “despertar na pintura seu melhor aspecto, em oposição à escuridão dos museus italianos” (James, 1874, p. 244 *apud* Zorzi, 2019, p. 59).

James dá seu testemunho diante de um Botticelli “obscuramente pendurado” na Academia de Florença, e da *Assunção* de Ticiano na Scuola Dalmata, alocada em parte escura da sala e em posição que definiu como um “escândalo inconcebível”. Quase em um desabafo, ele lamenta: se pudessem transferi-la, “que diferença fariam a forte luz americana e uma ousada moldura dourada, em comparação àquele estado de apresentação e exibição”. Nesses moldes, o quadro “brilharia com a intensidade que se espera das coisas mais belas e exalaria sua beleza como exemplo de soberania” (James, 1874, p. 244 *apud* Zorzi, 2019, p. 60).

Do mesmo modo, porém, que a obra de Tintoretto atrai Ruskin, apesar das questões incômodas de sua visualização, também James escreverá a seu irmão William em 25 de setembro de 1869 dizendo que ele deveria vir à Veneza para ver o trabalho de Tintoretto e ter ideia de sua “invenção ilimitada, energia apaixonada e extraordinárias possibilidades de cor (James, 1869 *apud* Zorzi, 2019, p. 61).

Como autor, James diz encontrar nas pinturas do veneziano um mundo que ele gostaria de representar por meio da linguagem: “Eu daria muito para poder transpor uma dúzia de suas pinturas para uma prosa de força e cor correspondentes” (James, 1873, p. 63 *apud* Zorzi, 2019, p. 61).

Você tira do trabalho de Tintoretto a impressão de que ele sentiu pictoricamente o grande, o belo e o terrível espetáculo da vida humana muito semelhante a como Shakespeare o sentiu poeticamente – com um coração que nunca cessou de bater como um companheiro apaixonada de cada pincelada de seu pincel (James, 1873, p. 57 *apud* Zorzi, 2019, p. 61).

Como poderiam apreciar imagens que mal podiam ver? E como podem ter sido impactados por elas, se relatam continuamente que mal podiam vê-las? Mais uma vez, o ambiente em que a imagem está exibida e aquilo que é por ela representado parecem se conectar em um tipo de visualização modificada por fatores externos que se fundem e interferem na

experiência. Zorzi, nesse sentido, discorre a respeito de uma “estética da escuridão”, que parece permitir ao observador construir um imaginário totalmente subjetivo, uma história relacionada às figuras representadas nas pinturas. James teria, segundo ela, criado narrativas para o jovem retratado no *Retrato de um Jovem Inglês* (ou *Virile Portrait*) de Ticiano e para uma das jovens em *São João Crisóstomo e os Santos Agostinho, João Batista, Liberal, Maria Madalena, Inês e Catarina*, de Sebastiano del Piombo, na igreja de San Giovanni Grisostomo, em Veneza.

O vislumbre de uma pintura, embora restrito, parece ser para James como um fragmento de uma história, suficiente para agir sobre a imaginação: ‘Você faz tudo, menos ver a pintura. Você vê o suficiente para ter certeza de que é bela. Você vislumbra uma cabeça divina, uma figueira contra um céu suave, mas o resto é um mistério impenetrável’ (Zorzi, 2019, p. 63).

Tal ausência de luz é mencionada por Didi-Huberman (2013) com o exemplo dos vitrais góticos. Trata-se, portanto, de uma crítica ao *visual* que é habitualmente priorizado ao lançar olhar sobre estas imagens e à interação que elas em verdade propunham ao serem produzidas. Normalmente caracterizados por seu estilo, apelo estético e seus temas iconográficos, o autor propõe que há muito mais que isso nos vitrais. Para além do visual apreendido na operação de telescopia fotográfica que hoje se aplica, a realidade *visual* desta matéria imagética está relacionada ao modo como era concebida na Idade Média:

[...] a realidade visual deste mesmo vitral será primeiramente o modo pelo qual uma matéria imagética foi concebida, na Idade Média, de modo que os homens, ao entrarem numa catedral, se sentissem como que caminhando na luz e na cor: cor misteriosa, entrelaçada lá no alto, no próprio vitral numa rede díspar de zonas pouco identificáveis, mas de antemão reconhecidas como sagradas, e aqui, no piso da nave, numa nuvem policromática de luz que o passo do caminhante atravessa religiosamente... Digo religiosamente porque esse encontro sutil do corpo e da luz já funcionava como uma metáfora da Encarnação (Didi-Huberman, 2013, p. 39-40).

Assim, o autor argumenta que fazer a história de um paradigma visual equivaleria a “fazer a história de uma fenomenologia dos olhares e dos tatos, uma fenomenologia sempre singular” (Didi-Huberman, 2013, p. 40). Simbólica, incerta e misteriosa, uma leitura que sem dúvidas deslocaria as normas da regularidade.

Testemunhamos, com a imagem *in situ*, um pouco desta perspectiva. Na lógica de alguns itens, especialmente aqueles temporalmente distantes do entendimento dos museus, e por vezes até mais antigos do que o próprio conceito de museu como hoje o concebemos, é

possível que a ausência de luz não seja um empecilho para a visualização, mas um elemento significativo, parte elementar da imagem em si.

A ideia da visibilidade é fundamental, mas na concepção de que ela não se dá unicamente a partir da imagem: o que aqui tentamos a todo instante ressaltar é que a rede dos saberes que a permeiam podem contribuir para o modo como é observada. Perceber as alterações às quais uma imagem *in situ* é acometida ao longo do tempo – a influência determinante que a estrutura do espaço exerce sobre ela e, por sua vez, as intensas transformações pelas quais também o local passa – nos realocam em uma alternativa àquela apresentada pelas salas dos museus.

No caso da Scuola di San Rocco, a escuridão que persiste durante a segunda metade do século XIX não é a única questão que enfrenta no período. Zorzi cita os papéis do *Sedute di Cancelleria 1806-1849* (n.º 30), que registram a dificuldades para conservação das telas. A condição do telhado, que passou por reparos em 1843, 1846, 1847 e 1848, era uma das maiores preocupações registradas no documento. Apesar disso, em sua visita em 1846, Ruskin também observou que “as paredes têm sido continuamente, há anos, desgastadas pela chuva” (Ruskin, 1925, p. 323 *apud* Zorzi, 2019, p. 66) e, na visita de 1851, testemunhou situação ainda mais grave em decorrência do estrago das bombas de 49.

[...] três das pinturas de Tintoretto no teto da Scuola di San Rocco estavam penduradas em fragmentos esfarrapados, misturadas com tábuas e gesso, ao redor das aberturas feitas pela queda de três pesados disparos austríacos. A cidade de Veneza não tinha, ao que parecia, fundos suficientes para reparar os danos naquele inverno; e baldes foram colocados no chão do andar superior da escola para segurar a água da chuva, que não apenas caía diretamente pelos buracos das balas, mas também seguiam, dado o estado geralmente permeável da superfície, a muitas das telas de Tintoretto em outras partes do teto (Munera Pulveris, 1872, p. 132 *apud* Zorzi, 2019, p. 66).

As velas eram o recurso usado para driblar a má iluminação no edifício, mesmo quando já havia luz a gás, nas décadas de 1880 e 1890, e a *Miscellanea sec. XVIII-XX* da Scuola informa que, na intenção de prevenir incêndios, elas eram acesas somente durante cerimônias⁷¹. O dano causado a algumas obras faz com que tanto James como Ruskin alertem com pesar para o perigo de que as grandes obras da Scuola escurecessem completamente:

⁷¹ In the *Miscellanea sec. XVIII-XX* b.1 of the Scuola Grande di San Rocco one finds several annotations regarding the candles (‘candelotti’) to be rented (‘a nolo’, 20-12 1884) at the ‘Fabbrica candele di cera di Penso Pasqualin’, or to be bought (10-11 1884: 50 candles plus 54 for 300 liras) in the same year. There were also lanterns, which were carried along in the Corpus Domini procession: a lasting (‘durevole’) restoration of these lanterns is annotated on 10 July 1862; on 15 August 1875 they are registered as restored (‘accomodati’). In 1877 we find an expense for oil (‘spesa d’olio’), probably used to light a room for meetings (Zorzi, 2019, p. 63).

Nada, de fato, pode ser mais triste do que a grande coleção de Tintoretto em San Rocco. Uma escuridão incurável está se instalando rapidamente em todas as telas e elas parecem te encarar através do esplendor sombrio de suas grandes salas como fantasmas esqueléticos de pinturas ao crepúsculo. Para os filhos de nossos filhos, Tintoretto, como as coisas estão indo, dificilmente será mais do que um nome; e aqueles que perderem a beleza trágica, já tão obscurecida e manchada, do grande ‘Bearing of the Cross’ naquele templo de seu espírito viverão e morrerão sem conhecer a maior eloquência da arte (Ruskin, 1925, p. 57-58 *apud* Zorzi, 2019, p. 67).

Mais de um século depois de James e Ruskin registrarem suas preocupações, podemos respirar aliviados: não, as obras de Tintoretto não escureceram totalmente. Foram restauradas e estão agora expostas em uma Scuola Grande di San Rocco, que utiliza luzes artificiais desde 1937.

Em seu capítulo de contribuição, “Iluminando a Escuridão: a Galeria Nacional, Londres”, Sarah Quill (2019) aponta que a instalação de luz elétrica na Galeria Nacional, onde atualmente a *Origem da Via Láctea* está exposta, se deu dois anos antes da Scuola, em 1935, e que em museus mais ousados como o Sir John Soane Museum o recurso já era utilizado desde 1897.

As grandes pinturas da Scuola, no fim das contas, não estão *paradas no tempo*: para além da restauração das telas, os quadros ganharam novas molduras e iluminação indireta associada a novas luzes de LED. Para *Anunciação* (1535), de Ticiano, e *Visitação* (1588), de Tintoretto, também foi realizada uma mudança na altura de exposição (Wiel, 2019).

Agora, finalmente, após a restauração de suas molduras e a criação de um novo sistema de iluminação que é apropriado e respeitoso com sua preservação, essas duas obras extremamente preciosas podem ser vistas muito melhor do que no passado, quando eram exibidas em cavaletes no presbitério da Sala Capitular. De fato, agora são vistas a partir do ponto de vista correto e com o devido realce de suas antigas molduras de madeira em um ambiente para o qual foram com sucesso ‘adaptadas’ desde o século XVI ou concebidas *ab origine* (Wiel, 2019, p. 52).

Em suma, os deslocamentos já amplamente discutidos a respeito da imagem agora se mostram similares quando aplicados ao espaço: mesmo que pareça o mesmo espaço frequentado pelos pintores e observadores do século XVI, ele *certamente não é o mesmo*. As mudanças se mostram das mais diversas formas e não devemos supor que entramos no *passado* – entramos em um espaço que sobreviveu ao tempo e hoje alcança o observador com uma rica e longa trajetória de adaptações necessárias.

Ou seja, a experiência de observar uma imagem, ainda que *in situ*, ainda estará indiscutivelmente deslocada do passado no qual ela foi criada e da realidade daquele espaço em seu momento de criação. Buscar reproduzir este passado não deve ser o objetivo do observador – que, todavia, tem muito a ganhar quando considera que esta possibilidade também pode ampliar seu olhar.

Entre pensar na imagem *in situ* como um *resgate* do passado e supor que não existe alteração sobre a imagem, independente do lugar de onde se olha, é que está a riqueza de deduções que aqui nos interessam. Nem o primeiro, nem o segundo nos interessam, mas aquilo que está entre estes dois polos pode enriquecer o estudo da imagem, se aceitarmos esta condução e a incerteza inerente a ela.

Ora, é natural supor que, ao expor imagens diferentes, os modos de exposição sejam diferentes. Quando não vemos isto nos museus, cabe uma reavaliação da aplicação da modernidade e da própria forma como internalizamos e amortecemos nosso olhar diante dela.

Imersos naquilo que Zorzi denomina a “era do LED”, nos deparamos, a partir da luz, com uma nova forma de visualização da obra de arte.

Estamos agora na era do LED, um tipo de iluminação que permite ao visitante ver as pinturas de uma maneira radicalmente diferente, de acordo com o uso de luz quente ou fria. Isso também inclui a possibilidade de modular a luz. Estas são condições totalmente diferentes das que prevaleciam no século XIX e anteriormente: permitem ao espectador estudar os detalhes das pinturas em profundidade, mas também o privam daquela sombra que permitia a Ruskin e James apreciar as pinturas com uma visão interior (a ‘imaginação penetrativa’ de Ruskin), vendo com suas imaginações o que seus olhos não podiam captar (Zorzi, 2019, p. 70).

Ao mesmo tempo, os espaços que, como as imagens, *sobreviveram* ao tempo, necessitam de atualizações que vão além do estrutural.

O simples fato de existirem não implica que estejam ali representados todos os elementos complementares às imagens a eles associados, *in situ*. Este é um equívoco que, como já foi citado, o observador pode cometer com a própria imagem: ao associá-la à sua data de criação, discriminada em sua ficha técnica, parece natural supor que olhamos para a imagem *conforme estaria* no ano em que seu autor finalizou a pintura. No entanto, ela pode ter sido – e provavelmente foi – submetida a inúmeros deslocamentos – físicos, em primeiro lugar, mas também visuais, com a alteração de suas cores e perda ou separação de outros elementos com as quais poderia estar associada. Além de, é claro, recortes que podem ter ocorrido pelas mais diversas causas – muitas delas, desconhecidas.

Jamais veremos a imagem *conforme o seu passado*. Se quisermos descobrir mais camadas de uma mesma imagem, devemos estar atentos para todos os fatores – visíveis e sensíveis – que a experiência da observação pode proporcionar – aproveitando as oportunidades, quando a tivermos, de observá-la *in situ*, e agradecendo ao serviço prestado pelo museu, quando ela estiver sob seu domínio – afinal, quem sabe onde poderia estar, se não estivesse ali?

Wiel (2019) coloca a associação entre novas tecnologias e a preservação do passado como uma “redescoberta das grandes obras de arte”. Os feixes de luz, permanentes ou dinâmicos, que podem incidir sobre a pintura sem danificá-la, e ser personalizados quanto à temperatura em tons mais quentes ou frios, de acordo com cada obra, “agora permitem ao observador uma melhor apreciação da qualidade, força e apelo dos grandes empreendimentos de Tintoretto em San Rocco, descobrindo detalhes há séculos escondidos pela escuridão” (p. 52).

Retornamos, então, à *Origem da Via Láctea*, de Tintoretto, e ao local onde hoje se encontra, a National Gallery, em Londres, considerando não apenas a materialidade da pintura, mas também as condições históricas, espaciais e tecnológicas que mediam sua visibilidade atual. Distante do contexto para o qual foi originalmente produzida, a pintura passa a ser testemunhada sob um regime de observação próprio do museu moderno, no qual a iluminação controlada, as estratégias de conservação e as decisões curatoriais atuam como elementos ativos na construção do olhar. Assim, essa nova experiência da imagem não busca reconstituir um passado irrecuperável, mas se abre a múltiplas camadas de sentido que emergem do encontro entre obra, espaço e observador, reafirmando a importância de pensar a imagem sempre em relação ao lugar onde está sendo vista.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou imergir na complexa relação entre imagem, observador e o espaço que a expõe, utilizando a tela de Jacopo Tintoretto (c. 1575), exposta na National Gallery em Londres, como estudo de caso. Nossa investigação, ancorada na História Social, empreendeu uma análise em camadas para desnaturalizar a percepção do quadro como um objeto estático e completo, revelando, em vez disso, um artefato fluido, carregado de deslocamentos espaciais e simbólicos, tal qual o próprio museu que o aloca.

As discussões desenvolvidas ao longo da dissertação trouxeram à tona uma série de constatações que colaboram para o debate acadêmico sobre práticas culturais, memória e imagem. A imagem, em primeiro lugar, quando posicionada como um fragmento histórico, para além de suas questões estéticas, pode ser percebida além do visível. Em sua forma atual, *A Origem da Via Láctea* é uma série de fragmentos de uma imagem sobrevivente – em seu título, em seu recorte, em seu modo de exposição, pensado pelo espaço que a adquiriu. Retomar a história do objeto pode, neste sentido, trazer à tona uma essência perdida imersa no invisível de uma pintura – conforme vimos a partir de alguns exemplos, como o afresco da Anunciação de Fra Angelico e a percepção sensível de Didi-Huberman (2013) dos vitrais góticos. Isto conduz ao aspecto principal aqui estudado: o forte vínculo entre imagem e espaço, culturalmente apreciado na arte no momento de criação de algumas imagens que, hoje, são expostas sem tais referências.

A questão, como se discutiu, não é replicar espaços passados, ou tentar recriar o ambiente no qual um primeiro observador teria experimentado a visualização da imagem, mas atentar para o desafio de não menosprezar aspectos ambientais e invisíveis da pintura que, dentro de seu contexto, seriam tão importantes quanto a pintura em si.

Dentro daquilo que trouxemos a respeito da National Gallery, percebemos esta preocupação desde a concepção arquitetônica do espaço – como desenvolver um espaço feito para *expor imagens*? Tratava-se, afinal, de um amplo acervo, diverso, cheio de peças dotadas individualmente de valor histórico particular. Não se trata simplesmente de erguer as pinturas lado a lado, silenciando o espaço ao máximo de modo que toda a atenção se concentre no visível da imagem. Conforme vimos, se fosse o *visível* o único aspecto interessante, não haveria distinção entre olhar para uma imagem na tela de um computador, ou em um museu e não haveria novas percepções ao testemunhar um quadro em um restaurante ou *in situ*, em uma igreja que teria sido sua primeira destinação.

Como espaços dotados da responsabilidade de expor objetos e imagens distintos entre si, foram aqui provocadas nossas próprias percepções dos modos de fazê-lo, sem negar a complexidade destas contribuições, mesmo para uma curadoria experiente, de um museu reconhecido.

Dentro do invisível da pintura, exploramos publicações nas quais a história representada teria sido retratada e trouxemos os rascunhos que mostrariam como teria sido a composição completa, conduzindo uma junção entre ambas as percepções para permear as práticas culturais da época – que textos teriam chegado a Tintoretto, que tipo de patrono teria encomendado este tipo de quadro e com qual finalidade?

Evidências de rascunhos (como os de Domenico Tintoretto e Jacob Hoefnagel) e fontes textuais (*Geoponica*) sugerem que a base teria lírios brotando da terra e que este não seria um elemento meramente iconográfico, mas uma conexão entre texto, imagem original e patrono.

Outro aspecto inesperado também nos remete à ideia de que a imagem que vemos é uma imagem distinta daquela que foi originalmente produzida por Tintoretto: saber que houve uma mudança de título no século XIX (de *A Amamentação de Hércules* para *A Origem da Via Láctea*) reposiciona o olhar do observador. É interessante não sabermos qual era seu título original, mas entendermos que dentro destes dois nomes já existem grandes deslocamentos que poderiam se revelar inclusive deslocamentos culturais – em um primeiro momento, o mito e a ideia da imortalidade ganhavam a cena; depois, por motivo desconhecido, a ciência se torna o ponto central, vinculada a uma via até hoje conhecida e que pode ser vista no céu.

Outros nomes que as pinturas podem ter tido também não são aspectos levados ao conhecimento do observador no espaço de exposição. Em um contexto minimalista, onde a imagem vem acompanhada da data, autoria e nome, a nomenclatura se torna um dos poucos recursos ao qual o observador pode recorrer para obter mais informações sobre aquilo que vê. Inevitavelmente, ele guia o olhar em um ambiente em que, normalmente, a neutralidade é pensada justamente para que não haja interferências nesta recepção da imagem.

Creio, afinal, que crer que o espaço tenha esta possibilidade de não interferir é negar um aspecto crucial de toda e qualquer imagem – seu contexto. Expô-la sem interferências será impossível, mesmo que com fundos neutros, mesmo que com poucas informações adicionais. Para algumas pinturas, isto é ainda mais complexo tendo em vista a forma como foram concebidas: neutralizar o espaço destas imagens é como negar que elas chegam ao museu com um passado que antecede aquele lugar.

Não se trata de reconstruir ou retomar este passado, mas de evitar apagá-lo por meio do discurso silencioso que se sobrepõe, que faz crer que “todas as imagens são iguais”, e podem ser expostas a fortes luzes de LED, removendo sombras ou distâncias que possam *incomodar* o observador, ou pensando a *visualidade* acima de todo e qualquer aspecto que a exceda. Conforme Chagas (2003), devemos considerar os fluxos e refluxos de significados e funções das imagens e objetos “ainda que os museus, de maneira geral, operem com a hipótese da eternização dos bens culturais nos seus domínios” (p. 39).

Esta preocupação é demonstrada pela National Gallery e, por este motivo, aqui também foi inserida. De forma discreta e sem a presunção de *replicar um passado*, alguns aspectos da arquitetura do espaço foram pensados para alocar aquelas determinadas imagens, sem ignorar seus fluxos e aceitando, ao mesmo tempo, a realidade do museu, também dotado de sua lógica e história particulares. Existem quadros ali expostos que foram feitos para serem vistos de baixo (como as *Alegorias do Amor*, de Veronese), mas estão nas paredes. Ao mesmo tempo, a análise da Sainsbury Wing revelou que houve uma preocupação dos arquitetos (Venturi e Scott Brown) em criar espaços “reminiscentes das igrejas italianas” para algumas das imagens do acervo.

O ponto é que o espaço é um condutor dos modos de percepção do observador, seja por suas escolhas curatoriais, seja pela iluminação, exposição ou limitação de informações e, conforme estes espaços se reinventam e repensam suas formas de exposição e os critérios usados para exibir as imagens, os itens de sua responsabilidade se reinventam com eles.

A análise de obras *in situ* em Veneza, como na Scuola Grande di San Rocco e na igreja dos Crociferi, só reforça outra forma de visualização de imagens que hoje vemos dentro dos museus. A menção a uma “estética da escuridão” nos alerta para formas diferentes de visualizar uma imagem, e nos provoca certo distanciamento do conhecido formato de exposição da maioria dos museus. Estar em um local onde a escuridão colabora com as pinturas ali exibidas é uma experiência peculiar, descrita por Ruskin e James no século XIX em suas visitas à Scuola Grande di San Rocco, onde até hoje estão muitas pinturas de Tintoretto, *in situ*. Os autores destacam a importância do ambiente sensorial, abordando o contratempo da insuficiência de luz como um caminho a uma “visão interior” ou “imaginação penetrativa”, conforme Ruskin.

Estas contribuições foram inseridas com o objetivo de posicionar a *imagem em si* como *um* dos aspectos da imagem, atentando para a possibilidade de uma experiência de observação também composta pelo inconsciente e pelo sensível que a permeia.

O presente trabalho buscou ir além da estética, cravando a imagem como um elemento da história social que, conseqüentemente, reflete a cultura, a história e o pensamento, tanto em

sua produção como nos seus modos de visualização. O arcabouço teórico, que rejeita a “tirania do visível”, conforme Didi-Huberman (2013), sugere que a busca incessante por certezas verificáveis pode ceifar da imagem sua parte mais significativa tendo em vista que carrega uma “montagem extraordinária de tempos heterogêneos”, e elas podem ser mais antigas que o próprio conceito de museu, justificativa para o espaço no qual atualmente estão inseridas.

Não é objetivo deste trabalho encerrar as discussões levantadas, mas trazê-las à tona, promovendo, em primeiro lugar, o estranhamento ao qual se refere Guinzburg (2001). Como uma proposta à desapropriação do olhar, esta chave metodológica reflete uma postura que permite romper com o “olhar amortecido” e ver a imagem despida de significados pré-atribuídos. Penso ser sempre produtivo reforçar a prática desta iniciativa, tão cara ao ofício da pesquisa: a desapropriação do olhar, evitando o olhar “turístico” ou prescritivo, que dita, nas palavras de Sartre, “como o visitante deve olhar para uma cidade”.

O poder do *distanciamento* apresentado por Ginzburg está em sua condução a novos tipos de análise e se mostra tão fundamental para pensar a imagem quanto para pensar o ambiente no qual ela está inserida, seja um museu, galeria, livro impresso, residência, restaurante, igreja ou qualquer outro. Reposicionar nossa consciência do espaço implica em aceitarmos que há novas formas de olhar para uma mesma imagem e optar por este caminho pode revelar quão vasta é a influência que um exerce sobre o outro. Afinal, visualizar uma pintura *in loco* permite uma experiência distinta daquela provocada por uma impressão da mesma imagem nas páginas de um livro – que será distinta também daquela experimentada por meio das telas de um computador ou celular. Do mesmo modo, ver uma imagem em uma igreja, especialmente se aquele tiver sido o espaço para o qual foi originalmente pensada, é diferente de ver a mesma imagem em uma sala de museu – e tais apontamentos podem ser prolongados infinitamente, se acaso optarmos por estendê-los.

Além disto, reconhecer as incertezas é outro ponto crucial, levantado por Didi-Huberman (2013) e Baxandall (2006). Afinal, pode ser mais explorada a investigação da eficácia das imagens para além do domínio do visual, de modo a incluir o inexprimível e aceitar a incerteza inerente à análise histórica.

Tal incerteza se mostra de forma concreta no objeto aqui estudado. A imagem escolhida, *A Origem da Via Láctea*, possui muitos vácuos – não se tem seu contrato, não se sabe ao certo quem a teria encomendado ou para que local, e ela se apresenta em seu recorte, detalhes que se mostraram cada vez mais essenciais conforme a pesquisa se desenvolveu. No entanto, o que se

prova é que tudo aquilo que muda nossa percepção a respeito de uma mesma imagem é uma porta a uma nova forma de vê-la.

Não se trata de hierarquizar modos de observação, mas de reconhecer que os meios pelos quais a visualização se dá são validamente capazes de transformar esta experiência de contato com a imagem – e, por meio delas, uma mesma imagem pode se mostrar de formas muito distintas, ainda que nada tenha sido modificado em seu aspecto visual.

Ao olhar para a imagem de Tintoretto, percebemos que a maior aventura é aceitar a transformação e entendê-la como fundamento. A mudança impede que a imagem seja um objeto *apático* e *estático*: ela se altera quando descobrimos que parte significativa dela foi perdida, e se transforma novamente quando entendemos que ela é mais antiga do que o espaço que a expõe. Também se transforma quando é exposta em um museu e quando imaginamos como seria, se exposta em outro local.

A contribuição desta dissertação reside em estabelecer, em definitivo, que a imagem que atravessa o tempo tem sua trajetória própria e sua *ação* como documento cultural está justamente em suas incompletudes e em seus deslocamentos. A partir deles, podemos conhecer novas faces e formar novas consciências de imagem, que valorizam tanto a matéria quanto o simbólico que a constituem.

Sem a pretensão de se esgotar o assunto, creio que a imagem seja única, tal qual cada olhar que se dispõe sobre ela. Conforme a experiência muda, a imagem muda; conforme a ideia sobre a imagem muda, ela também se modifica – e como com o rei dos camundongos, da história já citada, novas cabeças vão surgindo à medida que permitimos que ela se revele para aqueles dispostos a observar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Prismas: la critica de la cultura y la sociedade**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962. Disponível em: <https://elsudamericano.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/01/theodor-w.-adorno-prismas.pdf>. Acesso em: 8 out. 2025.
- ARANTES, O. Novos museus. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 31, p. 161-169, out. 1991.
- ARRUDA, M. P. **Marcel Duchamp: impressões em conserva**. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- BASCHE, J. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHIMIDT, J. C.; BASCHET, J. **L’image: Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval**. Paris: Le Léopard d’Or, 1996. p. 7-26. Disponível em: www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/jerome_baschet001.pdf. Acesso em: 8 out. 2025.
- BASSUS, C; CONSTANTINE VII, P. Book XIX: Concerning the lily. In: CONSTANTINE VII, P (ed.). **Geoponica: agricultural pursuits**. Tradução de Thomas Owen. London: Printed for the author, 1806. p. 81-82. Disponível em: <https://www.mori.bz.it/gastronomia/Geoponica.pdf>. Acesso em: 28 out. 2025.
- BAXANDALL, M. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAXANDALL, M. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BELTING, H. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2025.
- BERTOLA, F. The Milky Way through the ages: an iconographic journey. In: RUBIÑO-MARTÍN, J. A. *et al.* (eds.). **Cosmology across cultures**: San Francisco: ASP Conference Series, 2009. v. 409, p. 237-241. Disponível em: <https://www.aspbbooks.org/publications/409/237.pdf>. Acesso em: 20 out. 2025.
- CHAGAS, M. de S. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro/Brasília: Ibram/MinC, 2003.
- CORSATO, C. (ed.). **Lives of Tintoretto**. Contribuições de Andrea Calmo, Carlo Ridolfi, El Greco, Giorgio Vasari e Pietro Aretino. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2019.
- COSTA, L. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COUTINHO, A. C. B. **Fotos nos museus: fruição, identidade e redes sociais**. 2019. Monografia (Especialização em Cultura Material e Consumo: Perspectivas

Semiopsicanalíticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CROOKHAM, A. **The Sainsbury Wing: celebrating 20 years**. London: The National Gallery, 2011. 1 vídeo (6 min 49 s). Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/history/about-the-building/the-sainsbury-wing-20th-anniversary>. Acesso em: 15 nov. 2025.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, P. O golpe do corte. *In*: DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993. p. 159-217.

DUMAS, A. História de um quebra-nozes. *In*: HOFFMANN, E. T. A.; DUMAS, A.; MANN, H. **O quebra-nozes**. Tradução de André Telles e Luís S. Krausz. São Paulo: Zahar, 2018. p. 19-205.

DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; PENNY, N. **Dürer to Veronese: Sixteenth-Century painting in the National Gallery**. New Haven; London: Yale University Press, 1999.

GUINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GINZBURG, C. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FERNANDES, M. V. A ficção da verdade nas “astronômicas” de Manílio. **Phaos: Revista de Estudos Clássicos**, v. 22, n. 0, p. e022008, 2022. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/17241>. Acesso em: 2 dez. 2025.

HIGINO, C. J. **Fábulas. Astronomía**. Madrid: Ediciones Akal, 2008. Disponível em: <https://www.cristoraul.org/SPANISH/sala-de-lectura/BIBLIOTECATERCERMILENIO/CLASICOS/ROMANOS/Higinio-Fabulas.-Astronomia.pdf>. Acesso em: 28 out. 2025.

HOSTE, V. X. **Belo impossível: a construção da noção de beleza no pensamento de Sartre**. 2022. 385 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=13074555. Acesso em: 2 nov. 2025.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – Brasil. **Nova definição de museu**. ICOM-BR, 2025. Disponível em: <https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/>. Acesso em: 2 dez. 2025.

JANEIRA, A. L. Primórdios do colecionismo moderno em espaços de produção do saber e do gosto. **Memorandum: Memória e História em Psicologia**, Belo Horizonte, v. 10, p. 65-

70, 2006. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/memorandum/a10/janeira01.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2025.

MANILIUS, M. **Astronomica**. Leipzig: Teubner, 1985. Disponível em: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht?tx_dlf%5Bid%5D=104868&tx_dlf%5Bpage%5D=30. Acesso em: 28 out. 2025.

MAZZUCCO, M. G. Tintoretto: an unexpected light. Lightnings, haloes, embers and other glowing lights. In: ZORZI, R. M.; MANTHORNE, K. (eds.). **From darkness to light: writers in museums 1798–1898**. Cambridge: Open Book Publishers, 2019. p. 9-24.

MELO, M. O.; GUEDES, S. P. L. C. Museu: espaço sensorial. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 36-58, 2018.

MENESES, U. T. B. de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Z. L. da (org.). **Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas**. São Paulo: Editora da Unesp, 2012. p. 11-29.

MOORE, R. **The Sainsbury Wing redesign: spare us the art-world good taste**. The Guardian, 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/19/the-sainsbury-wing-redesign-spare-us-the-art-world-good-taste>. Acesso em: 15 out. 2025.

MOREIRA, E. D. **A mitologia dos astros na tradução dos Catasterismos de Eratóstenes de Cirene**. 2021. 123 f. Monografia (Graduação em Letras – Grego) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

MOREIRA, E. D. Catasterismos de Eratóstenes: traduzindo a mitologia das constelações. 2021. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 10, n. 2, p. 73–85, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/39029>. Acesso em: 2 dez. 2025.

MUNARI, B. **Design e comunicação visual**. Lisboa: Ed. 70, 1991.

NICHOLS, T. Tintoretto, prestezza and the poligrafi: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice. **Renaissance Studies**, v. 10, n. 1, p. 72-100, 1996.

NYE, D. E. The artificial lighting available to European and American museums, 1800–1915. In: ZORZI, R. M.; MANTHORNE, K. (eds.). **From darkness to light: writers in museums 1798–1898**. Cambridge: Open Book Publishers, 2019. p. 25-40.

OLIVEIRA, C. M. da S. Sartre e as artes: Tintoretto, o sequestrado de Veneza. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, n. 23, p. 109-129, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/13551>. Acesso em: 9 nov. 2025.

PENNY, N. **The Sainsbury Wing: celebrating 20 years**. London: The National Gallery, 2011. 1 vídeo (6 min 49 s). Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/history/about-the-building/the-sainsbury-wing-20th-anniversary>. Acesso em: 15 nov. 2025.

PLAUTO, T. M. **Anfitrião** (≈ 185 a.C.). Adaptado por José Eduardo. Natal: Laboratório de Acessibilidade da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2023. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/2550/3/PLAUTO.%20Anfitriao.%20p.1-26.%20Acess%C3%ADvel.pdf>. Acesso em: 29 out. 2025.

PLESTERS, J. Tintoretto's paintings in the National Gallery: part I. **National Gallery Technical Bulletin**, London, v. 3, p. 3-24, 1979. Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/plesters1979>. Acesso em: 10 out. 2025.

PLESTERS, J. Tintoretto's paintings in the National Gallery: part II. **National Gallery Technical Bulletin**, London, v. 4, p. 32-48, 1980. Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/plesters1980>. Acesso em: 10 out. 2025.

POMBO, J. R. **After Tintoretto**. Veneza: Lineadacqua, 2023.

PONTES, A. C. L. Lévi-Strauss: arte, mito, estrutura e história. **Vivência: Revista de Antropologia**, v. 1, n. 46, p. 195-208, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/8787>. Acesso em: 10 out. 2025.

PRAGUE. **Prague Castle – Golden Lane**. Prague: Prague City Tourism, 2025. Disponível em: <https://prague.eu/en/objevujte/prague-castle-golden-lane-zlata-ulicka/?utm>. Acesso em: 15 dez. 2025.

PRAŽSKÉHO HRADU. **Prague castle picture gallery**. Culture at the Castle, 2025. Disponível em: <https://www.hrad.cz/en/culture-at-the-castle/program/prague-castle-picture-gallery-12464?utm>. Acesso em: 2 dez. 2025.

PSEUDO-ERATÓSTENES. Catasterismi. *In*: ERATOSTHENES. **Catasterismi, seu, Stellarum descriptio**. Berolini: Typis Friderici Nicolai, 1795. p. 126-127 [local. 182-184]. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_HXs-AAAAcAAJ/page/n181/mode/2up?utm=. Acesso em: 27 out. 2025.

QUILL, S. Lighting up the darkness: The National Gallery, London. *In*: ZORZI, R. M.; MANTHORNE, K. (eds.). *In*: ZORZI, R. M.; MANTHORNE, K. (eds.). **From darkness to light: writers in museums 1798–1898**. Cambridge: Open Book Publishers, 2019. p. 167-176.

RAMOS, M. M. Fotografia e arte: demarcando fronteiras. **Contemporânea**, n. 12, 2009, p. 129-142. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/contemporanea/article/view/359/310>. Acesso em: 10 out. 2025.

RIDOLFI, C. Life of Tintoretto, 1648. *In*: CORSATO, C. (ed.). **Lives of Tintoretto**. Contribuições de Andrea Calmo, Carlo Ridolfi, El Greco, Giorgio Vasari e Pietro Aretino. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2019. p. 71-261.

ROBERT Venturi & Denise Scott Brown - The Sainsbury wing: National Gallery, London (Part 3) (45/118). [*S. l.*: *s. n.*], 2017a. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Web of Stories - Life Stories of Remarkable People. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YginG2tve1Y>. Acesso em: 15 dez. 2025.

ROBERT Venturi & Denise Scott Brown - The Sainsbury wing: National Gallery, London (Part 4) (46/118). [S. l.: s. n.], 2017b. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Web of Stories - Life Stories of Remarkable People. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hHk3SHO72hk>. Acesso em: 15 dez. 2025

SALIBA, E. T. As imagens canônicas e o ensino de história. *In*: ENCONTRO PERSPECTIVA DO ENSINO DE HISTÓRIA, 3., 1999, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999. p. 434-451.

SARTRE, J. P. **O sequestrado de Veneza, precedido por Veneza, de minha janela**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SHERMAN, A. **The lost Venetian church of Santa Maria Assunta dei Crociferi: form, decoration, patronage**. Londres: Independent Publishing Network, 2020.

SILVA, M. E. L. Museu como ferramenta, história da arte como discurso. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 12, n. 26, p. 208-226, 2020.

THE NATIONAL GALLERY. **The Way to Calvary – Jacopo Bassano**. The National Gallery, 2025. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-bassano-the-way-to-calvary>. Acesso em: 10 nov. 2025

THOMAS, J. A. The evidence of sight. **History and Theory**, n. 48, p. 151-168, dez. 2009.

UZEDA, H. C. Os limites de fruição: espaços de observação e circulação nas exposições de arte. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, 2., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. p. 1-10. Disponível em: https://arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/p3-24-artigo-helena-uzeda.pdf. Acesso em: 10 out. 2025.

VASARI, G. Life of Tintoretto, 1568. *In*: CORSATO, C. (ed.). **Lives of Tintoretto**. Contribuições de Andrea Calmo, Carlo Ridolfi, El Greco, Giorgio Vasari e Pietro Aretino. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2019. p. 29-50.

VELLODI, K. **Tintoretto's difference: Deleuze, diagrammatics, and art history**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2019.

VERONESE, P. **The Dream of Saint Helena**. The National Gallery, 2025. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-veronese-the-dream-of-saint-helena>. Acesso em: 14 dez. 2025.

VISALLI, A. M. Apontamentos metodológicos para o exame de miniaturas medievais. *In*: PELEGRINELLI, A.; SUZANO JUNIOR, B. F. (orgs.). **Imagens: saberes e usos**. 1. ed. Londrina: EDUEL, 2021. v. 1, p. 147-166.

WIEL, M. A. Chiari. Tintoretto in San Rocco between light and darkness. *In*: ZORZI, R. M.; MANTHORNE, K. (eds.). **From darkness to light: writers in museums 1798–1898**. Cambridge: Open Book Publishers, 2019. p. 43-52.

ZORZI, R. M. John Ruskin and Henry James in the enchanting darkness of the Scuola Grande di San Rocco *In*: ZORZI, R. M.; MANTHORNE, K. (eds.). **From darkness to light**: writers in museums 1798–1898. Cambridge: Open Book Publishers, 2019. p. 53-70.

REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

Figura 1

THE NATIONAL GALLERY. **The Origin of the Milky Way - Jacopo Tintoretto.** The National Gallery, 2025a. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-the-origin-of-the-milky-way>. Acesso em: 10 nov. 2025

Figura 2

GOOGLE ARTS & CULTURE. **The National Gallery, London.** London, 2025. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGIzj1GiNxTg?sv_lng=-0.12936790974691206&sv_lat=51.50872494127847&sv_h=267.00840389525206&sv_p=-1.193374093551455&sv_pid=U0FEcmaU5-j39mKpq1-6zg&sv_z=1. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 3

GOOGLE ARTS & CULTURE. **The National Gallery, London.** London, 2025. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGIzj1GiNxTg?sv_lng=-0.12936790974691206&sv_lat=51.50872494127847&sv_h=267.00840389525206&sv_p=-1.193374093551455&sv_pid=U0FEcmaU5-j39mKpq1-6zg&sv_z=1. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 4

TINTORETTO, D. **Le origini della Via Lattea.** 1 desenho, 35,7 x 25,2 cm, [ca. séc. XVI]. Gallerie dell'Accademia, Veneza. Fora de exposição no site do museu, mas confirmado no acervo pela instituição via e-mail.

Figura 5

HOEFNAGEL, J. **Die Entstehung der Milchstraße.** 1 desenho, 20,9 x 15 cm, 1575. Staatliche Museen zu Berlin, 2025. Disponível em: https://recherche.smb.museum/detail/941841/die-entstehung-der-milchstra%C3%9Fe?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2B%22Jacob+%281575%29+Hoefnagel%22&collectionKey=KK*&objIdx=0. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 7

DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; PENNY, N. **Dürer to Veronese: Sixteenth-Century painting in the National Gallery.** New Haven; London: Yale University Press, 1999.

Figura 8

THE NATIONAL GALLERY. **The Origin of the Milky Way - Jacopo Tintoretto.** The National Gallery, 2025a. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-tintoretto-the-origin-of-the-milky-way>. Acesso em: 10 nov. 2025

Figura 9

LAUNAY, R. de. **L'allaitement d'Hercule**. 1 print, 415 x 287 mm, entre 1786-1808. The British Museum, 2025. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1855-0609-433. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 10

PLESTERS, J. Tintoretto's paintings in the National Gallery: part I. **National Gallery Technical Bulletin**, London, v. 3, p. 3-24, 1979. Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/plesters1979>. Acesso em: 10 out. 2025.

Figura 11

UNIDENTIFIED VENETIAN MEDALLIST. **Cast bronze medal**. 1 medalha, 39 mm x 23 g, 1562. The British Museum, 2025. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1923-0611-70. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 12

SIPPEL, P. **Chiesa di San Zulian**. Venedig Informationen, 2025. Disponível em: <https://www.venediginformationen.eu/kirchen/kirchen-4/chiesa-di-san-zulian/chiesa-di-san-zulian.htm>. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 13

VENICE IN PERIL FUND. **Facade, chapel of the Holy Sacrament with Gerolamo Campagna Pieta, organ and high altar, church of San Zulian**. Venice in Peril Fund CIO, 2025. Disponível em: <https://www.veniceinperil.org/facade-chapel-of-the-holy-sacrament-with-gerolamo-campagna-pieta-organ-and-high-altar-church-of-san-zulian/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 14

SHERMAN, C. **Tintoretto and the Scuole Grandi: power and piety in Renaissance Venice**. London: Routledge, 2020.

Figura 15

GOOGLE ARTS & CULTURE. **The National Gallery, London**. London, 2025. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGIzj1GiNxTg?sv_lng=-0.12936790974691206&sv_lat=51.50872494127847&sv_h=267.00840389525206&sv_p=-1.193374093551455&sv_pid=U0FEcmaU5-j39mKpq1-6zg&sv_z=1. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 16

GOOGLE ARTS & CULTURE. **The National Gallery, London**. London, 2025. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGIzj1GiNxTg?sv_lng=-0.12936790974691206&sv_lat=51.50872494127847&sv_h=267.00840389525206&sv_p=-1.193374093551455&sv_pid=U0FEcmaU5-j39mKpq1-6zg&sv_z=1. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 17

GOOGLE ARTS & CULTURE. **The National Gallery, London.** London, 2025. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGIzj1GiNxTg?sv_lng=-0.12936790974691206&sv_lat=51.50872494127847&sv_h=267.00840389525206&sv_p=-1.193374093551455&sv_pid=U0FEcmaU5-j39mKpq1-6zg&sv_z=1. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 18

GOOGLE ARTS & CULTURE. **The National Gallery, London.** London, 2025. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGIzj1GiNxTg?sv_lng=-0.12936790974691206&sv_lat=51.50872494127847&sv_h=267.00840389525206&sv_p=-1.193374093551455&sv_pid=U0FEcmaU5-j39mKpq1-6zg&sv_z=1. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 19

GOOGLE ARTS & CULTURE. **The National Gallery, London.** London, 2025. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/the-national-gallery/hgFGIzj1GiNxTg?sv_lng=-0.12936790974691206&sv_lat=51.50872494127847&sv_h=267.00840389525206&sv_p=-1.193374093551455&sv_pid=U0FEcmaU5-j39mKpq1-6zg&sv_z=1. Acesso em: 10 nov. 2025.

Figura 22

MACKENZIE, F. **The National Gallery when at Mr J. J. Angerstein's House, Pall Mall.** 1 pintura aquarela, 69 x 85,5 cm, entre 1824 e 1834. Victoria and Albert Museum, 2025. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1108370/the-national-gallery-when-at-watercolour-mackenzie-frederick/>. Acesso em: 10 out. 2025.

Figura 23

THE NATIONAL GALLERY. **Your event at the National Gallery.** The National Gallery, 2025b. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/media/3j1jrdok/the-entertaining-brochure-national-gallery.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2025

Figura 24

MOORE, R. **The Sainsbury Wing redesign: spare us the art-world good taste.** The Guardian, 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/19/the-sainsbury-wing-redesign-spare-us-the-art-world-good-taste>. Acesso em: 15 out. 2025.

Figura 25

MOORE, R. **The Sainsbury Wing redesign: spare us the art-world good taste.** The Guardian, 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/19/the-sainsbury-wing-redesign-spare-us-the-art-world-good-taste>. Acesso em: 15 out. 2025.

Figura 26

THE NATIONAL GALLERY. **Building towards our bicentenary.** The National Gallery, 2025c. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/ng200>. Acesso em: 10 nov. 2025

Figura 27

VALCANOVER, F. **Jacopo Tintoretto and the Scuola Grande di San Rocco**. Venezia: Lineadacqua; Grafiche Veneziane, 2021.

Figura 28

VALCANOVER, F. **Jacopo Tintoretto and the Scuola Grande di San Rocco**. Venezia: Lineadacqua; Grafiche Veneziane, 2021.