



O CASO DO HISTORIADOR DE ARTE ERRANTE

Gloria Kury

labirinto detetive-historiador
mise en abyme

Da aproximação entre ficção e história da arte, Gloria Kury mistura cinema, romances policiais, vampirescos e de suspense a histórias e teorias da arte. Historiadores de arte confundem-se com personagens de narrativas fictícias (ladrões, falsificadores, duplos, detetives). Mediante a fusão dessas categorias, Kury constrói um argumento labiríntico, que perfaz uma crítica ao trabalho do historiador tradicional e de sua crença na racionalidade.

Montando o cenário

Meio-dia. Ao norte de Nova York. Um teatro às escuras. Você consegue ver os rostos fazendo caretas nas paredes? Provavelmente não. A fantasmagoria sobre a imensa tela deixou-o mesmerizado. Mulheres nuas, homens nus. Pessoas envoltas em brocados, veludos, peles. Deuses e deusas violentando seres humanos. Um morto na banheira. Homens mutilados, amarrados a árvores. Uma voz com dicção de outra era emite falas estranhas e incompreensíveis. *Ut pictura poesis, di sotto in*

su, rococó, metamorfose. Um pontinho vermelho descreve padrões sobre imagens translúcidas. Uma sombra alongada cruza um feixe ofuscante de luz. A chuva de ouro de Júpiter impregna Danae. O raio faz brotar a vida sobre a tela iridescente nesse recôndito salão neogótico. Um sol, uma galáxia de estrelas brilha nos rostos dos estudantes-escribas. Um universo alternativo.

Meio-dia. A hora do primeiro Idílio de Teócrito. Tírsis e um pastor de cabras encontram-se na sombra, em Arcádia, um mundo não mitológico, não real. Ficcional? Lá, ao meio-dia, à sombra de uma árvore, a arte nasce como arte.

*Quando meus pulmões se encheram de fumaça, soltei-a lentamente, vendo-a subir em espirais em direção ao teto. "Lee," eu disse, "você não me conhece, então vou lhe dizer uma coisa. Odeio impostores."*¹

Bernard Berenson, na Galleria Borghese, Roma, s.d.

Cínicos eles não são, os historiadores da arte dos romances policiais. Não fumam, não carregam uma pistola no coldre junto ao ombro, são frágeis. Culpa da hereditariedade. Um galho de uma árvore genealógica? Dr. Brainard, no filme *The Absent-Minded Professor* [O fantástico super-homem], de 1961. Outro? Sócrates, nariz empinado, um barrigão; um amante, não um mestre da sabedoria. Romances policiais com historiadores da arte? Uma galeria de desonestos, desajustados, pilantras. E Clark Kent/Super-homens.

Tom Lynch. Um alcoólatra recentemente despedido da faculdade de uma universidade em New England. Limitado demais para publicar, ele tenta, em estilo pastoral, seduzir os estudantes com o sexo, e faz reclamações junto ao reitor. Em uma decadente mansão inglesa, ele se deita, cerca sua presa, seduz sua já grávida anfitriã. Tudo se resume a um esforço fracassado de encontrar uma Madonna de Giovanni Bellini.

Jonathan Argyll. Não consegue terminar sua dissertação. Pega no sono após ler algumas poucas páginas de uma monografia acadêmica. Em Veneza, admirando a fachada de San Barnaba, afasta-se mais e mais para trás, até cair nas águas frias do canal. Soluciona, é certo, vários crimes da arte, com a ajuda de sua namorada, Flávia, e do patrão dela, o chefe da Italian Art Police [policia de arte italiana].

Alejandro Ballesteros. Tópico da dissertação: *A Tempestade*, de Giorgione. Escrita e aceita após cinco anos servindo a seu orientador como “moleque de recados”. “Com a avidez dos amantes quando embarcam no matrimônio”, ele vai a Veneza ver a pintura. Uma falsificação, é o que descobre, e daí mais e mais imitações. Quando localiza a assim chamada pintura verdadeira, ela já não possui a aura de um original.

Robert Langdon. Reúne algumas das características do herói “durão”. Exímio nadador, enfrenta o perigo com coragem e engenhosidade. Impressiona os graduandos de Harvard com conhecimentos de “simbologia”. Infantil, no entanto. Usa um relógio do Mickey Mouse, adora *A Pequena Sereia* da Disney, mastiga maçãs durante a aula. Prefere escrever livros sobre o eterno feminino à felicidade conjugal ou ao sadomasoquismo à la Mike Hammer.

Hammer teria odiado todos eles. São intelectuais, de classe alta. Impostores. Posam e falam e não param de falar. “Superar o Panofsky”² é a expressão de Michael Frayn para esse tipo de pomposidade. Superficial, como certamente é, Langdon convence seus ouvintes. Os outros, em sua maioria, não.

Estão diante de um impasse. Pensam que enganam as pessoas, quando o inverso é verdadeiro; eles é que estão sendo enganados. Acreditam em suas próprias ideias e teorias. Uma obra-prima perdida, uma falsificação ou um cadáver, não importa o truque. Nos livros mais sofisticados, como nos mistérios de Robert Langdon ou de Jonathan Argyll, o detetive-historiador de arte acaba solucionando o mistério. Nos demais, a investigação e os conhecimentos de história da arte levam à humilhação, ao comportamento antiético e/ou ao crime.

Os bons ou maus sujeitos: seriam eles ineptos historiadores da arte? Não exatamente. Que tal quixotescos – pretensos heróis aprisionados em uma teia de ilusões na qual eles são cúmplices, quando não a própria aranha que tece seus fios; isto é o fracasso de Giorgione, de Kenneth Clark, Londres, 1937; os esforços cúmplices de John Shearman, Perry Rathbone e Hanns Swarzenski para adquirir e contrabandear um suposto Rafael para o MFA,



“Não pode haver glamour se a inveja social pessoal não for um sentimento comum e disseminado.”

Frame de Orson Welles e Rita Hayworth em *A dama de Shanghai*, 1947, 87 min., de Orson Welles

Boston, 1969. Não se trata de uma mera caricatura no ramo das ficções sensacionalistas. Michael Frayn o transformou em *Headlong* [*Golpe de Mestre*], romance finalista para o Man Booker Prize (1999). Na trilogia de John Banville – *The Book of Evidence* (1989), *Ghosts* (1993), *Athena* (1995) – montagens, pinturas, ilusões, desilusões, amor e crime retratam um assassino que se tornou historiador de arte.

1948. Quase um lugar qualquer nos Estados Unidos. Um teatro às escuras. Final de um casamento: Orson Welles e Rita Hayworth aparecem juntos pela última vez em *A dama de Shanghai*, um clássico *noir* de 1947. Welles dirige e interpreta

Mike O'Hara, marinheiro irlandês. Hayworth vive Elsa Bannister, esposa de um famoso advogado criminalista. Elsa e o amante usaram Mike como bode expiatório em uma trama para matar seu marido. Dentro do teatro escuro há outro teatro escuro, o Magic Mirror Maze. Os reflexos se multiplicam, destroem a fixidez das medidas de tempo e espaço. Qual das tantas Ritas/Elsas corresponde à verdadeira Rita/Elsa? Tiros são disparados. Os espelhos se estilhaçam. Orson/Mike escapa.

Um dia, c. 1600. Uma cidade-estado no norte da Itália. Uma galeria de pinturas em um palácio. Um aristocrata, às vezes identificado como o quinto duque de Ferrara, afasta uma cortina. Um retra-

to de sua finada esposa aparece diante dele e do agente com quem ele está negociando os termos de seu segundo casamento. Ninguém além do duque está autorizado a desvelar o retrato. E sua é a única voz, no famoso poema de Robert Browning, de 1842:

*Eis minha última duquesa pintada na parede
Como se estivesse viva. Esta peça eu intitulo
Maravilha (...)*³

O monólogo do duque é um novo desvelamento. Suas palavras demonstram tratar-se de pessoa refinada e observador sutil. É também possessivo, invejoso e arrogante. Ao mencionar seu “sobrenome-de-novecentos-anos”, esforça-se para controlar a raiva que a primeira esposa ainda suscita nele. Seus delitos? Ela se importava com pessoas comuns, desfrutava dos pequenos prazeres, tinha um sorriso fácil. Ele precisava “inclinarse” diante dela, mas preferiu não se inclinar jamais. Ele nem sequer a matou com as próprias mãos.

*Eu ordenei;
E todos os sorrisos cessaram ao mesmo tempo.
Ali está ela
Como se estivesse viva...*⁴

Os véus, uma vez mais, envolvem a duquesa; memórias de seus sorrisos e de seu assassinato persistem por alguns momentos. No final do poema, o duque assume sua *persona* habitual, de colecionador aristocrático. Ele aponta para outro troféu.

*Perceba, no entanto, que Netuno
cavalga um cavalo-marinho, extravagância
que Claus de Innsbruck fundiu em bronze
para mim.*⁵

Para mim, um cavalo-marinho domado, uma esposa assassinada e fetichizada no retrato. Para mim, a legenda perfeita para o mundo petrificado desse autocrata renascentista.

Uma série de questões ganhou especial importância para a sociedade da metade do século 19, particularmente em regiões industrializadas, mas também na Rússia. Questões que nunca se foram e nunca receberam mais do que respostas provisórias. Questões a respeito de objetos, sobre o modo como os objetos representam, ou não, as pessoas que os produzem, que os usam ou simplesmente os possuem. Servos e escravos – seriam propriedades ou seres humanos? E quanto às mulheres? Estava o mundo sob a ameaça de um número crescente de coisas manufaturadas, coisas que Ruskin condenou? Um mundo feio, desprovido do toque animador e embelezador do trabalho humano, e falso. Falso como os ídolos, as moedas falsificadas, os impostores. Falsos. O termo serviu para suportar a carga pesada daqueles que se preocupam com assuntos relacionados ao privilégio estético.

Voltando-se para trás, Walter Benjamin pergunta se o colecionador é um jogador ou um mágico. No baile do governador, em *Os demônios*, de Dostoiévski – “a melhor e mais convincente cena cômica de toda a literatura” –, um homem sobe ao palco. Com um grunhido, ele proclama:

*Shakespeare e Rafael valem mais do que a
emancipação dos escravos, que o nacionalismo,
o socialismo, as gerações mais jovens, a
química... e talvez até mais do que o próprio
homem!... eles representam uma conquista
da beleza sem a qual eu não poderia continuar
vivendo.*

Ele começa a soluçar. Tumulto. Um estudante proclama uma vergonhosa verdade. No palco, o nobre esteta usa um de seus criados para saldar a dívida de uma aposta. E depois? Um homem conhecido por ser realmente louco. NB Stepan, o idealista e

soluçante bêbado irá admitir, mais tarde, que sua vida não passa de uma rede de mentiras.

Deixando de lado autores como Browning, Dickens, Collins etc., a situação na Inglaterra parece menos tragicômica. Ruskin e a irmandade pré-rafaelita decidiram que “uma visão mais refinada” poderia distinguir o verdadeiro do falso. Eles analisaram pinturas flamengas do século 15 e as catedrais góticas. Viram as coisas abrindo-se como as belas flores. Presentes de Deus, mas feitas por seres humanos, pétala por pétala. Proust viria a seguir – rumo à catedral de Amiens para “ver o homem pequeno”, rumo à exposição de Vermeer para ver “os pequenos retalhos de amarelo”. E, segundo Carlo Ginzburg, Sherlock Holmes teria sido um praticante bastante anacrônico (1887) do jeito “inadequado” de ser; ver Sergeant Cuff, *The Moonstone*, 1868.

Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle agiam como detetives da arte, autônimos e neoruskinianos. Viajaram para ver pinturas e desenhos, tomaram notas de detalhes da fatura e da forma. Munidos dessas informações, em 1871 publicam *History of painting in north Italy*, que transformaria a área para sempre. Crowe e Cavalcaselle revelaram os males de uma prática ancestral – como a prostituição, esse outro mal –, mas que ainda estava florescendo. A prática maléfica? Copiar pinturas de artistas consagrados. Não importa que a prática tenha servido a um bom número de propósitos perfeitamente legítimos – ela se transformou em um crime equivalente à falsificação monetária. Eles golpearam as bases da arte erudita, permitindo que o ar circulasse ainda mais.

Não era tanto uma obsessão, e mais o reconhecimento de que o valor estava atrelado à grandeza do nome [Giorgione] o que levou os colecionadores a rebatizar

as representações colossais de Pordenone, as figuras semissensuais de Pellegrino, etc. etc. (...) Por tal dispositivo, enganava-se inicialmente o público e, com o tempo, os próprios especialistas aprenderam a confundir o real com o irreal, o bom com o mau, e um pintor com outro.

No final da passagem, Giorgione se torna vítima de furtos e assaltos, e o caso encontra-se agora nas mãos de dois eficientes defensores públicos. *Überconnoisseurs*,⁶ Crowe e Cavalcaselle fazem uma reivindicação para limpar o mercado da arte e restituir a verdade e a beleza à arte de Giorgione.

Um dia, c. 1875. Uma cidade no centro da Itália. Uma galeria de imagens em um palácio do *Seicento*, recentemente aberta ao público. Um homem da classe alta, barba cerrada, atraente, de pé diante do retrato de uma mulher. Ele profere um monólogo, no qual encena um ato de revelação que confirma sua total maestria sobre o retrato. Dessa vez o retrato está em um museu de Roma. Dessa vez, a pessoa pronunciando o monólogo encenou sua própria performance, escreveu suas próprias falas.

Quando me deparei com esse retrato misterioso... o espírito do mestre encontrou-se com o meu, e a verdade lampejou a minha frente. “Giorgione, somente tu”, clamei, em minha euforia, e o retrato respondeu “mesmo assim”. Aqueles olhos de expressões profundas e ansiosas, sob as sobrancelhas levemente arqueadas, aquela testa baixa e reta, aquela boca refinada, tudo depõe a favor de Giorgione, tudo é modelado como em Cavaleiro de Malta. A pintura foi retocada no pescoço e em outras partes, mas, em geral, encontra-se bem preservada. Como concepção, aparenta ser uma maravilha da arte, e apenas Giorgione

foi capaz de produzir retratos com tal deslumbrante e mística graça, de apelar aos níveis mais elevados de nossa imaginação.

Dificuldades para reconhecer o retrato? Relegado tempos atrás a, quem sabe, a Escola de Licínio ou qualquer outro artista de segundo time do *Cinquecento*. O homem cortejando o retrato e seu suposto autor? Apenas mais um historiador da arte preso em uma teia de ilusões. Problemas para identificá-lo? Isso é porque ele foi excessivamente retocado por esforços recentes de modo a fornecer à história da arte um cânone de figuras respeitáveis, quase científicas – figuras aptas a pertencer à casta profissional estabelecida no final do século 19. Nesse caso, o resultado é ridículo. O locutor é o maior impostor do mundo da arte daqueles tempos. Ele chegou a admitir ser um impostor em seus próprios textos, chegou a admitir ignorar os amigos que o aconselharam a agir com retidão, amigos como *sir* Austen Henry Layard, arqueólogo, diplomata e mestre no papel do sábio vitoriano.

Basta de pistas: Giovanni Morelli, Príncipe dos Especialistas.

Em vez de publicar os resultados de suas viagens e pesquisas com seu próprio nome, ele os apresentou como a tradução, por Johannes Schwarze, dos escritos de um amador russo, Ivan Lermolieff. Há outras inflexões e desvios. Lermolieff explica que aprendeu os princípios da especialidade com “um cavalheiro idoso, aparentemente um italiano da classe alta”, que encontrou casualmente nos degraus do Palácio Pitti em Florença. Será esse um exemplo prematuro do poliglotismo endêmico da *Kunstgeschichte*?²⁷ Seja como for, não ignoremos as adagas de Morelli: ao final de cada correção importante – de cada revelação da verdade – aparece uma pequena adaga impressa, uma daque-

las “ninharias ficcionais” que ele declara utilizar em seu trabalho de *überconnoisseur*. Lermolieff-Schwarze-cavalheiro idoso-adaga-Morelli, um homem que construiu uma persona pública que não remetia a nada além de um reflexo em um espelho quebrado.

Morelli nunca escreveu monografias ou histórias “acadêmicas”. O catálogo da galeria, o catálogo revisto da galeria, o catálogo como um relato disfarçado das operações dos principais museus, esse é o seu gênero. Cada um de seus “estudos” conduz o leitor por uma galeria de imagens – Dresden, Munique, Berlim, a Borghese, a Doria Pamphilj – fornecendo uma visão geral da história da coleção, comentando sobre suas instalações, expondo os princípios do “connoisseurismo”, avaliando as atribuições do museu. Sem fazer concessões, desafiou a autoridade dos museus, particularmente dos museus alemães, cujos erros ele adorava expor.

O exemplo supremo? Antes de Morelli, ao mergulhar nas sombras da Galeria Dresden, reconhecer *A Vênus adormecida* de Ticiano, a pintura havia “sido classificada como uma cópia (!) por Sassoferato (!) de um Ticiano”. Segue-se a indignação, aliada a pesado sarcasmo.

De que serve a cultura de que tanto ouvimos falar nestes dias, e qual o propósito de nossas exposições anuais de pinturas ou das inúmeras conferências e publicações de arte, se somos totalmente indiferentes a uma das mais sublimes obras de arte já produzidas, se ela não for especialmente trazida à nossa atenção?

Wilhelm Bode detestava Morelli. E não era o único.

Não é difícil remover as máscaras, perceber as contradições. Aqueles estudos de orelhas, tão frequentemente reproduzidos, não são mencionados



“Uma minoria privilegiada está lutando para inventar uma história que possa, retrospectivamente, justificar o papel das classes dominantes.”

Vista interna do Museu de História da Arte de Viena, s.d.

na narrativa de Morelli sobre *A Vênus adormecida* (agora, por sinal, em parte atribuída a Ticiano) e têm pouco peso ao longo de seu livro. Ele chamou Crowe e Cavalcaselle de “caçadores de trufas” por confiar em documentos, ainda que tenha reconhecido a *Vênus* por conta de sua menção em um documento do século 16. Morelli propunha equipar a mente com um “museu sem paredes” pessoal, baseado na experiência direta, informado por documentos e julgamentos atuais, mas ele nada tinha de materialista. Colocou Giorgione no ápice de sua hierarquia de artistas italianos porque nenhum outro artista da renascença chegou tão

perto de preencher o ideal neoclássico, neokantiano, de verdade e beleza, de Morelli.

Contradições, preferências? Com certeza. Ele contrapunha um puro Giorgione a um Ticiano carnal. Visitava museus como se penetrasse mágicos labirintos de espelhos. Em tudo, em sua opinião, predominavam a decepção e a fraude, embora se tratasse de templos da cultura erudita. Retocar? Uma abominação tão grave quanto cobrir o rosto de uma noviça com maquiagem. Com sua experiência do mundo, Morelli via as pinturas como palimpsestos, como uma sucessão de reparos, retoques ou falsificações declaradas. Importante?

Extremamente. O que também deve ser enfatizada é a moralidade com que ele se entrega à tarefa, sua postura de marginal honesto, um quiçotesco cavaleiro combatendo ilusões e desilusões – notável contradição. Morelli servia como conselheiro a pessoas como Layard, colecionando arte italiana. Dinheiro? Ele fazia. Restaurações? Ele as coordenava, preferindo cobrir toda a pintura com um verniz brilhante e homogêneo.

Rude – assim é Morelli. Ele articula idealismo com uma radical luta secreta contra a fraude sem se importar com sujar as mãos. Quando investe contra os museus alemães, soa como um Mike Hammer em meio à multidão. Ele vende pinturas retocadas? Mike outra vez. Com golpes baixos, não consegue resistir à prazerosa sensação de poder. Anjos caídos; ver *Paradise Lost*.

Se me fosse concedida outra vida, eu escreveria uma biografia de Morelli. Cabe dizer aqui que seu conhecimento sobre a Grã-Bretanha e a associação com os britânicos expatriados no norte da Itália foram menosprezados. Seu amigo mais próximo era Layard. Por intermédio de Layard ele conheceu Browning, que nesse tempo vivia em Asolo, próximo a Veneza. Browning e Morelli, ambos veneravam a Itália como “a Europa por excelência da Europa” e admiravam seus respectivos trabalhos. Em “My last duchess”, *The ring and the book* e outros monólogos poéticos, Browning constrói um panorama artístico da história italiana – protocubista, por suas repentinas transformações da perspectiva, e moderno em sua preocupação com sexo, violência e crime. No que concerne a Morelli, mais duas características do trabalho de Browning devem ser mencionadas: o brilhante jogo com aparentes “ninharias”; e, em *The ring and the book*, uma história de crime com nove monólogos, revelando as deficiências da autoridade oficial

em, e por meio de, um conjunto de realidades concorrentes.

Noite, c. 1950. Uma estrada nos arredores de Nova York. “Tudo o que vi foi a mulher ali parada, iluminada por faróis”. Ela acabara de fugir de um manicômio; uma parada em um posto de gasolina; uma polícia fácil de ser ludibriada em um bloqueio; um acidente; a máfia os captura, tortura-os; ela não irá revelar o segredo, Mike não sabe o segredo; ela é assassinada. Mike Hammer desvenda o segredo e torna-se seu anjo vingador.

Noite, c. 1860. Uma estrada nos arredores de Londres. “Ali, como se aquele momento houvesse brotado da terra ou caído dos céus – encontrava-se a figura de uma Mulher solitária, vestida de branco dos pés à cabeça.” Ela acabara de fugir de um manicômio; ela possui um segredo que não irá contar a Walter Hartright, ao homem na estrada ou a qualquer outra pessoa; ela é assassinada. Walter Hartright, professor de desenho, desvenda o segredo e torna-se seu anjo justiceiro.

Na cidade de Nova York, em quartos distantes um do outro em espaço, tempo e função, homens e mulheres planejam encontrar um reduto de drogas de grande valor monetário. São marionetes manipuladas por cordas ligadas ao mestre supremo das marionetes. Um pote de ouro. Heroína. Sem Mike, o anjo caído justiceiro, nenhuma chance de a justiça prevalecer. A morte da mulher perderia todo significado.

O pote de ouro no romance de Wilkie Collin [*A mulher de branco*] é Laura Fairlie, meia-irmã da mulher misteriosa da estrada para Londres. Ela e sua meia-irmã são duplos virtuais; uma é legítima, a outra ilegítima. Qual é a cópia da outra? Laura escapa da morte, mas é internada no mesmo manicômio do qual sua irmã, mentalmente perturbada, escapara. Depois que a irmã bastarda é assassinada, atribui-se a ela a identidade de Laura

e ela é enterrada em uma sepultura com o nome da irmã; o espólio vai para o impiedoso marido de Laura. Embora de certo modo liberta do manicomio, reconhecida e casada com seu anjo justiceiro, a saúde mental de Laura está para sempre comprometida, e sua fortuna, perdida. Ela é uma réplica danificada de sua identidade anterior.

O romance de Collin superpõe sucessivas camadas de duplos por cima de duplos, de mentiras por cima de mentiras; pretensos fatos tornam-se ficções. De quem é a culpa? Autoridades obtusas e/ou corruptas. “A Lei”, alerta Heartright, “ainda é, em certos casos inevitáveis, um servidor comprometido com o tamanho da carteira.” Daí que o romance de Collin se desdobra em um mágico labirinto de espelhos. Uma após outra, suas fachadas entram em colapso – casas imponentes, escritórios de advocacia, igrejas paroquiais, uma casa aconchegante em uma nova aldeia, criados, mestres. O preço de cada item é revelado; o pote de ouro, também conhecido como Laura Fairlie, se multiplica, até reduzir-se a nada mais do que um reflexo daquela sofisticada falsa loura Rita/Elsa, no clímax de *A dama de Shanghai*.

Não importa o quanto uma pessoa deteste os gananciosos: é ilusório achar que se pode escapar de sua poluição. O tio e guardião de Laura, Sr. Fairlie, não suporta pensar nos dedos de um *marchand* manuseando uma aquarela. As cortinas nunca são abertas em seu quarto em Limeridge, no solar dos Fairlie; sons abafados de carpetes espessos e macios. Seu ocupante nunca sai e recebe o mínimo possível de visitantes. Inúteis são os apelos do advogado da família quando o canalha Perceval Glyde exige um acordo matrimonial que lhe confira imediato controle de toda a fortuna de Laura. Fairlie não pode ser perturbado por problemas financeiros; ele concorda com Glyde, deflagrando a cadeia de eventos que quase

irá destruir sua sobrinha e a herança da família Fairlie. O termo “impostor” mais uma vez é oportuno. A sublimação da riqueza e demonstrações de um suposto refinamento aristocrático são o alimento vital desse cavalheiro rural. Fairlie passa os dias sentado em uma poltrona, examinando um ou outro dos *objects d’art* que colecionou e manteve em volta de si, como se fossem tanto uma fortificação quanto um espetáculo do gosto erudito. Nas lembranças de Hartright, o quarto era um labirinto fulgurante de bibelôs e curiosidades, entre os quais, quase escondido, seu tesouro mais raro: um homem vulgar, egoísta, fazendo-se de esteta neurastênico, senhor de tudo que controla.

Um lado... era ocupado por uma grande estante de livros, feita de rara madeira marchetada... o topo era adornado com estatuetas de mármore, dispostas em distâncias regulares umas das outras. No lado oposto, dois gabinetes antigos e, entre eles, acima deles, uma imagem da Virgem com o Menino, protegida por vidro, com o nome de Rafael gravado em uma tabuleta dourada, localizada na parte inferior da moldura. A minha direita, e à esquerda, estando eu de pé junto à porta, havia cômodas e pequenas estantes repletas de figuras em porcelana de Dresden, de vasos raros, ornamentos em marfim e pequenos brinquedos e curiosidades pontuando todo o espaço com brilhos de ouro, prata e pedras preciosas... [e, finalmente, Fairlie], sem maiores entusiasmos, reclinado em uma grande poltrona, um cavalete para leitura preso a um de seus braços e uma pequena mesa ao outro.

O vidro protegendo o Rafael e a “tabuleta dourada” com o nome do mestre indicam que o troféu dos Fairlie é provavelmente uma falsificação. O relato de Hartright sobre seus diálogos baseia-se na evidência de sua absoluta falsificação. Ele confun-

de as atitudes, o narcisismo confuso e perturbado com a sensibilidade superior. Para fazer Hartright sentir-se como um intruso grosseiro, ele o interrompe: “Queira me desculpar. Mas você poderia esforçar-se para falar em um tom mais baixo? No péssimo estado em que se encontram meus nervos...”. Fairlie continua tratando o novo mestre do desenho como um criado, mas afirma: “Não há nenhum dos horríveis e bárbaros sentimentos ingleses em relação à posição social de um artista dentro desta casa.” A autoparódia continua. Fairlie manda Hartright ir até a janela para ver se há “crianças horríveis” invadindo o jardim; então aponta para os *putti* envoltos em nuvens em seu pretenso Rafael: “Um belo modelo de família!... Faces tão belas e redondas, asas tão belas e macias e – nada mais. Sem perninhas imundas para correr por aí, sem pequeninos pulmões barulhentos para gritar.” A Madona com o Menino Jesus não é mencionada; nem aqui, nem em qualquer outra cena do romance, Fairlie se ocupa com questões estéticas. Sempre um afetado, é mais associado a simulacros, a reflexos da arte do que à arte em si. Para aperfeiçoar o gosto de *The Goths and Vandals*⁸ na região, Fairlie planeja doar fotografias de seus tesouros artísticos para uma instituição local. “Que lugar horrroso!”

Embora uma caricatura, o pseudoaristocrata Fairlie, empunhando uma lupa, brincando de esteta em seus aposentos, antecipa Bernard Berenson na Villa I Tatti. Isolado no topo de uma colina, protegido das realidades da vida cotidiana de Florença, I Tatti era um teatro em que Berenson seguia o exemplo de outro expatriado anglo-americano, dedicando-se a um ressurgimento neorrenascentista. Judaísmo, manobras e acertos comerciais, sede de fortuna e de *status*, se dissolveriam no pano de fundo de uma cena na qual Berenson emerge como um *connoisseur* mundialmente fa-

moso, um intelectual e, finalmente, a personificação da versão idealizada da renascença florentina ainda vendida a crédulos turistas. Eram ele e I Tatti obras de arte de gosto refinado ou tramas teatrais bem urdidas? Dê uma olhada por trás dos cenários. BB poderia ser, mas nem sempre era honesto em seu trabalho de encontrar, autenticar e vender arte. Fotografias em preto e branco frequentemente funcionavam como referências para autenticações e vendas. Os ganhos e os gastos de dinheiro eram onipresentes em I Tatti, um centro de comércio internacional, mas não um tema a ser abordado em coquetéis ou em qualquer outro momento. O suposto intelectual nunca publicou nada substancial após os primeiros ensaios, escritos com a ajuda de Mary Berenson e nunca revistos. Os jardins neorrenascentistas e a *villa*? O trabalho (c. 1910) de Geoffrey Scott e o de Cecil Pinsent, defensores ingleses de uma versão moderada da cultura renascentista (pense no *Ospedale degli Innocenti*, em Fra Angelico) e inimigos de tudo que fosse vulgar (muito da Itália – seus odores, mendigos, papistas, criminosos que beijam crucifixos – não tinham como ser recomendáveis). Embora vulgar e anacrônica, tal configuração – do *connoisseur* e da falsa *villa* que raramente deixava – funcionou. Sendo uma ficção da história da arte envolta pelas doutrinas da arte pela arte, ela jamais poderia, e nunca pôde ocultar as realidades que se passavam lá fora, no mundo real; ver Gilbert Osmond em *The portrait of a lady* [O retrato de uma senhora] (1881).

Ezra Pound e Adrian Stokes leem *Il fuoco* (1900) como um guia de Veneza e algo mais – uma adaptação do texto de Browning-Morelli sobre as dificuldades causadas pelo labirinto de espelhos quando a paixão erótica e o desejo de possessão transformam a arte do passado em miragens, pairando a alguma distância, mas escapando de uma

mão que acaricia ou de um olhar de súplica. É justo afirmar que esta seria a dificuldade do historiador/escritor de arte naquele tempo e agora? Que eles, portanto, se engajem não apenas no estudo da Arte como categoria inventada, mas também da ficção como categoria? Nesse caso, tentativas de transformar a empreitada em uma “discussão” legalista ou quase científica a impedirão de enfrentar os desafios maiores que a categoria, agora e sempre volátil, impõe. Um ponto está claro: após Browning, após Pater e Nietzsche, alguns *cognoscenti* do século 19 tardio teriam preferido o labirinto de espelhos ao museu. Cercada de espelhos, a arte deixa de ser um artefato inanimado a se dissecar e classificar para tornar-se intangível. Não mais inanimada, a arte ganha encanto, prova que a visão é um sentido não regado e estimula a experiência transformadora.

Nem todos estão preparados para os espetáculos especulares. Lucy Honeychurch, em *Room with a view* [Uma janela para o amor], nem sequer consegue reconhecer os afrescos de Giotto em Santa Croce, louvados por Mr. Ruskin. Na outra ponta do espectro estão as epifanias, em uma espécie de ficção semiautobiográfica na qual o monólogo dramático de Browning-Morelli, um *mise-en-scène* em torno de uma obra de arte, cruza-se com o romance. Em *busca do tempo perdido*, de Proust, (1913-27) é uma das obras-primas desse gênero de literatura. Outra, de Rilke, é *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910). Em *Il fuoco*, Gabriele d’Annunzio retrata-se como Stelio, um poeta patriota admirador de Wagner e Nietzsche que tem como companhia Eleonora Duse/Foscarina, uma atriz de idade avançada. Eles estão em Veneza, que Stelio preza como um lugar de incomparável esplendor; suas notas e meditações são tidas como a mais ardente glorificação de uma cidade jamais escrita. Não são notas simplistas, não

são apropriadas para visitantes de férias em uma excursão artística. A melancolia é dominante. A bela Veneza é um lugar de glórias passadas e de alienação, dominada, antes, pelas tropas de Napoleão e seus sucessores austro-húngaros e, mais tarde, pelos turistas. Como encontrar um modo heroico de disparar uma bala contra os espelhos e reivindicar essa obra de arte para si e para os cidadãos de Veneza? Um endereço público *in situ*, na presença de obras-primas venezianas. Chamemo-la uma interpretação da escola de arte veneziana. O roubo prometeico não é de todo improvável.

Noite, c. 1900. Veneza. Uma sala escura. A *sala del gran consiglio* no Palácio do Doge. Todas as paredes ostentam estupendas obras de arte. Deuses e deusas entremeados com seres humanos. D’Annunzio/Stelio, “o fazedor de imagens”, discursa. Ele promove uma “irrealização” do *self* pela interação de ideia e representação, aprendidos de Nietzsche. Transforma-se em Dionísio, o deus das máscaras e do teatro, da suspensão da realidade por ilusões e desilusões, em que se podem experimentar outras identidades e energias.

No início de seu discurso, o público de cidadãos venezianos sente-se “pouco à vontade” com os “imensos traços de glórias passadas” a seu redor. Isso muda. O Renascimento “assassinou” a inocência – revelou as “ilimitadas possibilidades da vida” e um “sonho de prazer interminável”. D’Annunzio/Stelio/Dionísio faz circular pelo aposento uma corrente intoxicante, uma força regeneradora vista, sentida e escutada.

A força que fazia crescer a musculatura dos deuses, reis e heróis, a beleza das deusas, rainhas e meretrizes nuas, pintadas nas grandes abóbadas e altas paredes, fluindo como música visível.

Na manhã seguinte, o “cruel despertar”, as ilusões desvanecidas, cinzas misturadas a partes e

pedaços de um corpo chamado Inocência. Um reflexo da virgem Úrsula reluzindo nas pinturas de um museu criado por Napoleão em S. Maria Della Carità.

História da arte? Ficção *noir*, geralmente enxada na Europa, no Reino Unido e nos Estados Unidos, em galerias de arte, museus, nos lares dos afortunados e/ou novos ricos, nas universidades de elite; um *connoisseur* ou algum outro perito em arte, de bons modos, elegante, lidera um elenco de personagens que poderia incluir colecionadores, *marchands*, falsificadores, funcionários de museus, prelados de igrejas com seus pretensos tesouros, aristocratas arruinados com seus pretensos tesouros – qualquer um desses pode ser inescrupuloso, demente ou um impostor (o falsificador no romance *The recognitions*, de Gaddis, é um falsificador honesto); os enredos pouco variam: uma obra de arte se transforma em um irresistível objeto de sedução, quase sempre falso, escondido ou perdido e conhecido apenas por meio de fotografias, cópias, lendas, fantasias de segunda mão; a busca de objetos fetichizados conduz às livrarias, aos arquivos, às viagens para as capitais da arte e coleções ao redor do mundo, e costuma resultar em decepção, em perigo, até em morte; embora não desconhecidas, são raras as cenas de sexo, possivelmente porque a “arte” absorve, senão toda, muito da energia erótica disponível. E os finais são raramente felizes.

À guisa de notas, tarefa *postmortem*

“Começo com o desejo de falar com os mortos”. Greenblatt/Ulisses/Eneas disse isso. Sabia que ele o faria, tão logo vi a imagem na capa do livro. Não reconhece o livro? *Renaissance Self-Fashioning* (1980). *Os Embaixadores*, de Holbein, esse você já viu inúmeras vezes. Assinado, datado, fantasmagórico ao modo do hiperrealismo e da fotogra-

fia de moda. Cetim, peles, joias em abundância, objetos declaradamente de consumo sutilmente disfarçados como instrumentos de estudo. Sala 4, National Gallery, Londres.

À direita da sala, visitantes se aglomeram, se ajoelham. Reverência aos dois homens, em escala e de aparência reais, com a postura assumida dos que nasceram para comandar? É mais provável que estejam à procura do fantasma. Ele só aparece se e quando o observador se afastar mais ainda para a direita, inclinar-se, e olhar novamente a pintura de um ângulo oblíquo.

É um truque, anamorfose. Não há nenhum “fantasma fálico”, não há fantasma algum, apenas uma grande mancha acinzentada na parte inferior e frontal da pintura. Virginia Woolf sugere algo como “um fluxo contínuo, não apenas do pensamento humano, mas do navio, da noite etc., todos fluindo juntos: entrecortados pela chegada de reluzentes mariposas”.

Demasiadamente receptivo a eventos desgovernados, demasiadamente dependente da pressão atmosférica? Demasiadamente suave, complacente e “feminino”? Lacan, Greenblatt, Lyotard et al. preferem perceber os contornos de um crânio na mancha cinzenta. Sem sangue. Nesse ponto, estão corretos. O crânio em primeiro plano – esse predecessor do cadáver na biblioteca⁹ – está tão limpo quanto a vítima de um crime cometido nas melhores ficções policiais, nas quais o crime é um mistério ao qual nos dedicamos durante uma tarde chuvosa em uma casa de campo. O símbolo – a cabeça da morte – ainda dissimula a violência e o sangue recorrentes, desde tempos remotos, nas representações do crime ou de sua punição. Ulisses golpeia o cérebro dos Pretendentes; o chão “borbulha” com seu sangue. O romance policial moderno é considerado um gênero calvinista: ver

Confessions of a Justified Sinner (1824) e, à guisa de comparação, voltar à *Macbeth* (1603-7).

Ainda assim, quem poderia imaginar que o velho teria tanto sangue dentro dele?

Macbeth, Ato 5, Cena 1

Há um lugar nessa obra-prima da National Gallery em que o sangue coagulado pode em algum momento ter estado fisicamente presente. Esse lugar predeterminado, senão consagrado, contém uma sombra escura. Um substituto protestante para o sangue sacrificial? Um lembrete da necessidade da graça divina de resgatar a salvação da “absoluta corrupção” em que nasce a humanidade? O que quer que se pense da teologia (e sua metamorfose em uma ordem simbólica mantida em e através do “olhar”), esta é uma cena *noir*. A primeira, digna desde então, de um Raymond Chandler.

O crânio ocupa o aqui e agora é o que sugere sua sombra, mas não o aqui e agora dos aristocratas da imagem. O crânio invoca um *continuum* de espaço-tempo que desestabiliza os sistemas retilineares. A sombra em ângulo está posicionada como se moldada por um intruso, e o intruso nas sombras é, já e sempre, um ladrão e/ou um estuprador e/ou um assassino. *Punctum* é o termo dado por Barthes a esse lugar em que a imagem adquire vida e se torna violenta: “Ela aponta para o espectador... esbofeteia sua face, fere-o gravemente a ponto até de matá-lo.”

Quem ou o que está no controle aqui? O *punctum*/crânio ou “os Embaixadores” ou o espectador? A Rainha ou o espelho na parede? O retrato ou Dorian Grey? O monstro ou Victor Frankenstein? A “ordem simbólica”?

Agora o blues agarrou minhas duas pernas domingo de manhã

Uma cadeira quase me joga no chão

“Blues Trip Me This Morning”

No Mississippi, os escravos eram os primeiros a conhecer a maneira como “a ordem simbólica” pode, tão facilmente, transformar-se em “total depravação”. O som dos acordes perfeitos demonstra como a teoria de Lacan é fria, seca e acadêmica – tão estéril quanto o *Key to all mythologies*, de Edward Casaubon (inacabado, obviamente). Pessoas com corações e almas sob ameaça deveriam manter distância do fantasma fálico. Ele é um fugitivo do psicodrama surrealista.

Engraçado, a prioridade inicial de Greenblatt era falar com os mortos, como se o esperassem. E quanto aos membros mais falantes da família, os não mortos? Conde Drácula? Este trava “longos” diálogos com seu convidado, o advogado inglês Jonathan Harker. O conde se entusiasma “maravilhosamente” com o tema da história da Transilvânia, falando de eventos passados, “especialmente de batalhas”, como se “estivesse estado presente”. A fascinação converte-se em medo quando Harker se dá conta de que é um prisioneiro no castelo, “à beira de um aterrorizante precipício” nas montanhas carpatianas. A tensão aumenta. O conde torna-se cada vez mais estranho. Mas Harker descobre a verdade sobre seu anfitrião, com seus “peculiares dentes brancos e afiados”, somente após uma catástrofe ocorrida no “reino da visão”. De uma janela no alto do castelo, Harker observa uma “área banhada por um luar suavemente amarelado”, “montes distantes” dissolvendo-se na luminosidade, sombras nos vales e desfiladeiros de “um preto aveludado”. Sua visão de magistrado permite-lhe uma suspensão das “terríveis imaginações”. Uma sutil virada de cabeça de Harker, um olhar oblíquo, e tudo muda. Ele vê o vampiro.

Quando me inclinei sobre o parapeito da janela, meu olho foi atraído por algo se movendo um pavimento logo abaixo do meu, um pouco à esquerda... A princípio, não pude crer em meus olhos. Pensei que fosse algum truque do luar, algum estranho efeito de sombra, mas continuei olhando, e não podia ser uma ilusão. Vi os dedos de mãos e de pés agarrando-se às quinas das pedras... e assim, aproveitando-se de falhas e irregularidades, mover-se para baixo com espantosa velocidade.

Que espécie de homem é este, ou que espécie de criatura, com aparência de homem? Senti o pavor deste lugar horrível tomar conta de mim. Estou aterrorizado, terrivelmente aterrorizado... Estou tomado por terrores nos quais não ousa pensar.

Este é o século 19 sendo atualizado com força dobrada. E, sim, ao menos que meus sentidos me enganem, os séculos passados tiveram, e têm, poderes que lhes são próprios, que a mera "modernidade" não tem como eliminar.

Essa passagem gira em torno de um conflito fatal. A "Modernidade", que atualiza o século 19 "com força dobrada", é levada a confrontar-se com uma maldição que não consegue erradicar, o vampiro e a crença em forças sobrenaturais. Também eles agem com "força dobrada". Um cenário anterior remete a polaridade similar: um domínio imutável de fortunas e posses aristocráticas contra esse mesmo domínio quando ele sucumbe, como deve ser, à passagem do tempo e à mudança. Harker se recorda de que, em Hampton Court (não por acaso, o palácio de Henrique VIII, outro monstro lembrado por sacrificar mulheres em nome da necessidade de uma vida perpétua/de uma linhagem real) os móveis estão "estragados, corroídos, comidos por traças". Mas, graças

a algum milagre ou maldição, o tempo teria poupado, ou não teria entrado na fortaleza de Drácula, onde abundam "extraordinárias evidências de riqueza". O jantar de Harker lhe é servido em um aparelho de jantar dourado "ricamente trabalhado". Embora tenham sido "fabricados há séculos", ele percebe, os estofados exibem "os mais belos tecidos", todos em excelente estado. O conceito de "hiperreal", de Umberto Eco, relativo a salas de época, a museus, ou a lugares como a Williamsburg colonial é relevante aqui. Há também certa relação de consanguinidade entre as figuras do conde e a do procurador Mr. Fairlie. Fairlie vive do "sangue" de uma vítima inocente, cercado por tesouros mantidos em um mundo petrificado, protegido da luz do sol como em uma tumba faraônica.

Adicione o autômato que joga xadrez, na alegoria da história de Walter Benjamin, a essa lista de atentados contra a razão: o crânio que salta à vista, nem tridimensional nem bidimensional, como um fantasma a assombrar a Sala 4 da National Gallery; a longa sobrevivência do sangue das vítimas dos assassinatos; objetos e criaturas que zombam das leis do tempo e da mudança no castelo de Drácula, destruindo os limites entre coisas mortas e seres vivos. Tais limites já estão presentes e são relevantes no relato de Benjamin. No início, somos apresentados a desafiantes derrotados pelos poderes do autômato e, no fim, a grotesca figura puxando cordões.

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contrajogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de

*que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco.*¹⁰

Na alegoria de Benjamin, o anão corcunda representa a teologia, e o fantoche, o “materialismo histórico”.¹¹ Como é próprio das alegorias, essa provocou diversos comentários, embora os especialistas em Benjamin não tenham considerado as inúmeras diferenças entre um autômato real e aquele convocado para os propósitos de sua alegoria. De 1770 a 1854, quando foi destruído pelo fogo, o autômato, também chamado de Turco, foi exibido na Europa e na América do Norte, onde derrotou vários peritos. Benjamin alega o contrário: o Turco era derrotado de tempos em tempos; não havia espelhos, nenhum “anão corcunda” escondido sob a mesa. Em vez disso, vários mestres do xadrez, nenhum dos quais reconhecidamente corcunda ou excepcionalmente baixo, rastejavam até uma câmara escondida no interior da mesa, para emprestar suas habilidades a jogadores frustrados, dentre eles Benjamin Franklin. Havia também um “apresentador” e, em alguns casos, acrescentava-se uma segunda mesa à do autômato, como segurança em casos de truques eventuais. Truques? Um sistema de ímãs conectava as peças sobre o tabuleiro a peças escondidas sob ele. Um código numérico, controlado pelo apresentador, fornecia um plano alternativo, caso um cético como Napoleão exigisse uma segunda mesa.

Durante a performance, o autômato produzia um emaranhado de lances e contralances, de modo a dificultar a distinção entre dispositivos mecânicos e jogadores humanos. Ao passo que o jogo prosseguia sobre o tabuleiro quadriculado, as peças eram reposicionadas em resposta ao movimento anterior, seguindo-se uma verdadeira batalha de habilidades e a simulação de uma guerra em mi-

niatura. Quanto mais difícil o jogo, mais as peças se tornavam extensões dos jogadores e vice-versa, os jogadores cada vez mais absorvidos pelas torres, pelos cavalos e outras peças do xadrez. Então, também a figura do Turco é em parte humana e em parte coisa. Um boneco, ao mesmo tempo um disfarce e uma enganação.

A máquina de jogar xadrez usava a inteligência humana para revelar os limites da inteligência humana, tanto que durante décadas enganou a elite dos enxadristas. Um produto da propensão do Iluminismo à invenção, bem como um indicador da aurora de um século em que as coisas eram manufaturadas, admiradas e consumidas em quantidades cada vez maiores. A lógica do xadrez e a lógica da invenção são demonstradas com o Turco. Do mesmo modo que o campo restrito da razão humana, a susceptibilidade da psique para as coisas. No romance de Stoker, um vampiro leva homens da ciência e da lei a recorrer a crucifixos, alhos e estacas de prata, armas primitivas, todas elas, contra o sobrenatural. O Turco infligia ferida similar. Uma coisa morta animava uma cena, nutrindo-se de sua audiência humana. Obras de arte que resistem ao longo de séculos, fascinam, conduzem à insensatez humana e ao crime? O “vampiro” de Pater, a Mona Lisa?

*Ela é mais velha que as pedras em meio às
quais repousa;*

Como o vampiro,

Ela já esteve morta muitas vezes,

*E aprendeu os segredos da tumba.*¹²

Pater é mais original e *noir* do que geralmente se admite. Não é nem um pouco difícil avançar de sua Mona Lisa morta-viva para um posterior ataque às sensibilidades nauseadas/disciplinadoras.

Ingeri um pouco da minha bebida. “Não é esse

tipo de história”, eu disse. “Nem graciosa nem inteligente. É apenas escura e cheia de sangue”.

Raymond Chandler, Farewell, my lovely [Adeus, minha adorada] (1940)

Noir L.A. é um “baixo-ventre” do grotesco. Você já cruzou com Moose Malloy com “sapatos de couro de crocodilo com brancas detonações nos dedões”, “tão discreto quanto uma tarântula em uma fatia de bolinho de nata”? É o Moose, aquele cara ali parado de pé no lado esquerdo daquela pintura na sala 4?

O humanismo cívico e/ou o cavalinho de pau de brinquedo da academia não admitem o grotesco, exceto em rodapés, preferivelmente os do tipo *all’antica*. Benjamin (seria ele ali representado no lado direito naquela pintura?) alerta contra essa hierarquia:

Uma vez que o sujeito ético foi assimilado ao individual, nenhum rigor – nem mesmo um rigor kantiano – pode salvá-lo e preservar seu perfil masculino. Seu coração se perde em sua bela alma. E o raio de ação – não, apenas o raio da cultura – desse tão perfeito e belo indivíduo é o que descreve o círculo do “simbólico”.¹³

Apesar de sua defesa do sujeito lacaniano, Žižek chama a atenção corretamente para a importância do *noir* na avaliação dos modelos de interpretação histórica. No *noir*, Žižek observa, a pista é “indicada por toda uma série de adjetivos: ‘bizarro-esquisito-errado-estranho-duvidoso-ébrio-não faz sentido’, para não mencionar expressões mais fortes como ‘assustador’, ‘irreal’, ‘inacreditável’, até o categórico ‘impossível’”. É tão indispensável para o analista que investiga o papel dos sonhos quanto para o detetive que investiga um crime. No entanto, o que é mais significativo aqui é a consciência do perigo onipresente em um qua-

dro de sinais confusos. Se a pintura na Sala 4 é o ponto alto do *noir*, *The purloined letter* [A carta roubada, Edgar Allan Poe, 1844] – uma história especialmente enfumaçada – é uma sequência em tudo relacionada com a correção das sucessivas narrativas da alta-igreja-apostólica sobre as origens atualmente em construção para a história da arte; ver também a reclamação de Wind, em *Art and Anarchy* (1985), de que a análise racional está fazendo a arte abrir mão de “suas farpas”.

Em artigo para seu jornal de 1893, Gide confessa “preferir” os trabalhos de arte que se dobram sobre si mesmos, como *O assassinato de Gonzago*, peça capaz de “perturbar a consciência do rei” em Hamlet, tal como a pintura sobre o cavalete, vista por trás, em *Las Meninas*. Mas nenhum desses é “totalmente exato”.

O que poderia explicar melhor o que eu gostaria de ter feito em meus Cahiers, em Narcise e La Tentative seria uma comparação com um dispositivo da heráldica que consiste em colocar uma segunda representação do escudo original, en abyme, dentro dela.

O segundo escudo, com sua própria relevância, pode ampliar o significado e a estrutura do primeiro. Pode também modificar e problematizar aquele escudo. O mesmo se aplica a O assassinato de Gonzago e à pintura em Las Meninas. Cada obra de arte reflete a outra, enquadrando-a e reenquadrando-a.

Na visão de Decon, *mise en abyme* significava uma sequência intrincada de reflexões internas que desestabilizariam o sentido, adiando-o, multiplicando-o. O resultado? A detecção de redes de referências intertextuais antes inimagináveis. Pense no texto como um boneco com centenas de cordões, muitos deles invisíveis para a visão convencional. Ou compare a crítica de Decon a



“Você não pode planejar a captura de uma semelhança. Ela vem por conta própria ou ela não vem. Ela se move para os lados.”

Frame de *Vertigo* [*Um corpo que cai*], 1958, 128min., de Alfred Hitchcock

um vampiro alimentando-se do cadáver da literatura mundial. Impróprio para os de coração fraco. Lucien Dällenbach comenta que o *mise en abyme* geralmente abriga a sombra, é hostil a todo tipo de estrutura retilínea, induzindo muito frequentemente à vertigem metafísica. Mergulhe nos reflexos repentinamente revelados, aparentemente intermináveis e envolventes. Procure achar uma saída ou alguma verdade sólida. Junte-se a Orson/

Mike no *Magic mirror maze* [Casa de espelhos]. A ilusão de profundidade e mistério com certeza se manifestará. Ela trará, para a crítica de Decon, que de outro modo soaria pedante, a tarefa de explicar uma obra de literatura ou de arte, o *glamour* e a excitação – por vezes um senso de transgressão e perigo. Seria o Labirinto, ainda, a *mise-en-scène* preferida da história da arte?

Missão San Juan Bautista, c. 1958. Sessenta milhas ao sul de São Francisco. Rememorando um evento anterior, o acrobático detetive James Stewart/Scottie, leva Kim Novak/Madeleine/Carlotta/Judy a subir até o topo das escadas de um campanário. Ele descobre a verdade. A verdadeira Madeleine não havia pulado da torre. Com a ajuda de Kim Novak, também conhecida como Madeleine/Carlotta/Judy, o marido de Madeleine matara a esposa, forjando seu suicídio. Uma sombra – uma freira caminhando junto à torre – atrai o olhar de Judy. Ela cai e morre. Teria Madeleine, viva ainda, atraído Judy para o abismo? Consulte *Vertigo* (1958), adaptado do romance de Boileau-Narcejac, *D'entre les morts* (1954).

Aquelas sedutoras conferências proferidas na penumbra das salas de aula com clima de teatro? Elas apresentam a história da arte no formato de um filme com efeitos de *zoom* a partir de câmeras móveis sobre *dollies*, origens do “efeito *vertigo*”, nessa obra-prima de Hitchcock. Por esse truque cinematográfico, o tamanho do objeto permanece invariável, enquanto a câmera executa contínua mudança do ângulo de visão, criando distorções de perspectiva. *Zoom in, zoom out*, e procure acompanhar as distorções referidas nos trabalhos de arte que examinamos. Mostre um detalhe muitas vezes maior do que é na realidade. Forneça imagens digitalizadas a partir de alguma reprodução em um livro, geralmente manipulada em Photoshop, antes de ser exportada para o sistema CMYK e impressa sobre papel, em geral, embora nem sempre, com acabamento brilhante e disponível em uma infinidade de texturas e matizes de branco. Aquele brilho suave que percebemos em todas as imagens projetadas? Resulta da superfície revestida da tela. Termine com um sutil *fade-out* da imagem de uma catedral ou de um dos últimos autorretratos de Rembrandt. Para o

público, o *mise-en-scène/mise-en-abyme* continua. A figura na penumbra, truncada, no alto do pódio, remete-nos ao Turco jogador de xadrez. Quem ou o que manobra as imagens anima aquela estranha figura que empunha uma lanterna de laser, a voz amplificada por um microfone de lapela? Nada é inocente, nada é simples nessa cena familiar de pedagogia erudita. Ficção ou não ficção? As categorias se fundem e, assim fazendo, produzem uma importante verdade. Por treinamento e prática, o historiador de arte é sempre um errante, em permanente estado de vertigem.

Tradução Milton Machado; Eduardo Guerra

Revisão técnica Natália Quinderé

O texto foi publicado originalmente na coletânea *Fictions of Art History* (2013), pela Yale University Press, resultado de uma série de conferências de 2010 realizada na universidade norte-americana de Clark, que reuniu historiadores da arte, romancistas, críticos e poetas no debate sobre o encontro de história da arte e ficção.

Testemunhas Especializadas

Parte Um. Montando o Cenário

*Todas as citações acompanhando as ilustrações são de John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC and Penguin Books, 1972).

Banville, John. *Athena*. London: Martin Secker and Warburg, 1995.

Banville, John. *The book of evidence*. London: Martin Secker and Warburg, 1989.

Banville, John. *Ghosts*. London: Martin Secker and Warburg, 1993.

Berger, John. *Ways of seeing*. London: BBC; Penguin Books, 1972.

- Brown, Dan. *The Da Vinci code*. New York: Doubleday, 2003.
- Browning, Robert. "My last duchess." 1842.
- Browning, Robert. *The ring and the book*. 1868-69.
- Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe, Joseph Archer. *A history of painting in north Italy*. London, 1871.
- Collins, Wilkie. *The woman in white*. London, 1860.
- Collins, Wilkie. *The moonstone*. London, 1868.
- D'Annunzio, Gabriele. *Il fuoco*. Milano, 1900.
- Dostoiévski, Fiódor. *The possessed* (The devils), 1872.
- Frayn, Michael. *Headlong*. New York: Metropolitan Books, 1999.
- Gaddis, William. *The recognitions*. New York: Harcourt; Brace, 1955.
- Ginzburg, Carlo. Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method. *History Workshop Journal* 90, n. 9 (primavera, 1980). Disponível em: <http://users.clas.ufl.edu/burt/GinzburgMorelliFreudHolmes.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- James, Henry. *The portrait of a lady*. Boston; London, 1881.
- Lowry, Elizabeth. *The Bellini Madonna*. London: Quercus, 2008.
- Morelli, Giovanni (Johannes Schwarz e Ivan Lermolieff). *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: Ein kritischer Versuch [von Ivan Lermolieff, aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarz]*. Leipzig, 1880.
- Morelli, Giovanni. *Die Galerien Borghese und Doria Pamfilj in Rom*. Leipzig, 1890.
- Pears, Iain. *The Titian committee* (Art history mysteries). London: Gollancz, 1991.
- Pears, Iain. *The Raphael affair* (Jonathan Argyll mysteries). London: Gollancz, 1990.
- Prada, Juan Manuel de. *La Tempestad*. Barcelona: Planeta, 1997.
- Rilke, Rainer Maria. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Champaign, Ill.: Dalkey Archive Press, 2008. Originalmente publicado como *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (München, 1910). [*Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Porto Alegre; São Paulo: L&PM pocket, 2009.]
- Spillaine, Mickey. *Kiss Me, Deadly*. New York: E. P. Dutton, 1952.
- Spillaine, Mickey. *One Lonely Night*. New York: E. P. Dutton, 1951.
- Teócrito. *Idylls [Idílios]*. Primeira metade do século 3 a.c.
- Virgílio. *Éclogas [Bucólicas]*. 37 a.c.
- Welles, Orson, dir. *A dama de Shanghai*, 87min. França 1947; Estados Unidos 1948.

Parte Dois. À guisa de notas, tarefa postmortem

- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill e Wang, 1981. Originalmente publicado como *La Chambre Claire: note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980).
- Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. in *Selected Writings* 4. Ed. Howard Eiland e Michael Jennings. Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Harvard University Press, 2003. Publicação póstuma, publicada originalmente como *Geschichtsphilosophische Reflexionen*. Los Angeles: Ins-

titut für Sozialforschung, 1942).

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1998. Originalmente publicado como *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Berlin: Rowohlt, 1928).

Chandler, Raymond. *Farewell My Lovely*. New York: Alfred A. Knopf, 1940.

Dällenbach, Lucien. *The mirror in the text*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Originalmente publicado como *Le récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977).

Eliot, George. *Middlemarch*. 1871.

Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. Originalmente publicado em *Sette anni di Desiderio* (Milano: Fabbri-Bompiani Sonzogno, 1983).

Foister, Susan et al. *Making & Meaning: Holbein's "Ambassadors"*. London: National Gallery Publications, 1997.

Gide, André. *Journals: 1889-1913*. Paris: Gallimard, 1939. Publicado em inglês (New York: Alfred A. Knopf, 1947).

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Gross, Kenneth. *Puppet: an essay on uncanny life*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Harvey, Mary F. S. *Holbein's "Ambassadors": The Picture and the Men*. London, 1900.

Hitchcock, Alfred, dir. *Vertigo*, 128min. 1958.

Hogg, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. London, 1824.

Lacan, Jacques. *Seminar XI*. Proferido e gravado em Paris, École Normale Supérieure, 1964. Publi-

cado em inglês como *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (New York: Norton, 1978).

Lyotard, Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Editions Galilée, 1991. Publicado em inglês como *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment* (Stanford: Stanford University Press, 1994).

Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit. Publicado em inglês como *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

McClennan, Tommy. "Blues Trip Me This Morning". Gravação musical. 1939.

Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. 1873.

Poe, Edgar Allan. *The Purloined Letter*. The Gift. 1844.

Stoker, Bram. *Dracula*. 1897.

Wind, Edgar. *Art and Anarchy*. London: Faber and Faber, 1963.

Woolf, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf*. London: Hogarth, 1975-80.

Žižek, Slavoj. *Interrogating the Real*. London: Continuum, 2005.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

NOTAS

1 Spillane, Mickey. *One Lonely Night*, 1951.

2 Expressão no texto original "Erwinning the Panofsky" é um trocadilho criado a partir do nome do historiador de arte alemão Erwin Panofsky e o verbo win (vencer, superar, etc.), em seu gerúndio *winning*. Na tradução para o português o trocadilho se perde.

(NT)

3 That's my last duchess painted on the wall,

Looking as if she were alive. I call

That piece a wonder...

4 I gave commands;

Then all smiles stopped together. There she stands

As if alive...

5 Notice Neptune, though,

Taming a sea-horse, thought a rarity

Which Claus of Innsbruck cast in bronze for me.

6 Superespecialistas. (NT)

7 História da arte. (NT)

8 Os godos e vândalos. (NT)

9 *Um corpo na biblioteca* (1942), Agatha Christie. (NT)

10 "Tese 1" retirada da tradução feita por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, in Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*, p. 41. São Paulo: Boitempo, 2005. Ver ainda "Sobre o conceito de história". In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986. *Obras escolhidas*, 1 v; Existe ainda uma publicação mais recente do ensaio, organizada e traduzida por João Barrento. In: Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (NT)

11 Sobre autômatos, fantoches e alegorias, ver Kenneth Gross, *Puppet: An Essay on Uncanny Life*.

12 She is older than the rocks among which she sits;

Like the vampire,

She has been dead many times,

And learned the secrets of the grave]

13 A tradução de Sergio Paulo Rouanet foi utilizada por sua relação mais próxima com a versão em inglês do texto. In: Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p. 182. São Paulo: Brasiliense, 1984. Na tradução mais recente de João Barrento, o trecho muda ligeiramente de sentido: "Mas, a partir do momento em que o sujeito ético se afunda no indivíduo, nenhum rigorismo, nem mesmo kantiano, o pode salvar, preservando seu perfil viril. O seu coração perde-se na bela alma. E o raio de ação – melhor, o raio de formação – do indivíduo assim perfeito, do belo indivíduo, descreve o círculo "simbólico". In: Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, p. 170. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (NT)

Gloria Kury lecionou história da arte na Escola de Artes Visuais da Universidade de Nova York, em Vassar College e em Yale, além de ter sido diretora da escola de verão de música e arte de Yale em Norfolk, Connecticut. Dirige, a partir de 1999, o programa editorial de história da arte da editora Penn State. Em 2007, funda sua editora independente de arte e arquitetura, denominada Gutenberg Periscope Publishing, Ltd.