
O NOVO HISTORICISMO: ressonância e encantamento

Stephen Greenblatt

Na biblioteca do Christ Church College, em uma pequena vitrina, está exposto um chapéu vermelho de abas largas. Uma ficha identifica-o como tendo pertencido ao Cardeal Wolsey. É inteiramente apropriado que este chapéu tenha acabado em Christ Church, que deve sua existência a Wolsey, o qual decidiu, no auge de seu poder, fundar em sua própria honra um novo e magnífico colégio em Oxford. Mas o chapéu não foi um legado direto: intervieram forças históricas, como por vezes dizemos – neste caso, sob a forma funesta de Henrique VIII –, e o Christ Church College, assim como o Palácio Hampton Court, foi desvinculado de seu benfeitor original. A nota nos informa que antes de ser adquirido para o colégio, no século XVIII, o chapéu passou por muitas mãos, tendo pertencido a aristocratas e seus servidores e, mais tarde, a uma companhia de atores. O chapéu de Wolsey tornou-se um objeto cênico, um símbolo teatral de autenticidade, usado, somos infor-

mados, pelo grande ator shakespeareano Garrick quando este fez o papel de Wolsey na última peça histórica de Shakespeare, *Henrique VIII*. Esta miniatura de história de um artefato não tem em si grande importância, mas evoca, não obstante, uma visão de produção cultural que acho provocadora. As peregrinações do chapéu de Wolsey sugerem que os artefatos culturais não ficam parados, imóveis, mas existem no tempo e estão ligados a conflitos, negociações e apropriações pessoais e institucionais.

A cultura tem, no caso do chapéu, um referente material conveniente – um pedaço de pano vermelho costurado – mas esse referente é apenas um minúsculo elemento na complexa construção simbólica que originalmente marcou a transformação de Wolsey de filho de açougueiro em Príncipe da Igreja. O escudeiro de Wolsey, George Cavendish, deixou um relato extraordinariamente circunstanciado dessa construção, o qual nos permite até mesmo vislum-

Nota: Este artigo foi traduzido por Francisco de Castro Azevedo e revisto por Dora Rocha.

brar o chapéu entre a espetacular parafernália com que o Cardeal se apresentava publicamente.

E depois da missa ele voltava novamente a seu gabinete privado e, sendo notificado de que seus aposentos eram ocupados por nobres e cavalheiros..., neles entrava todo paramentado de vermelho no hábito de cardeal; este era feito ou de um escarlata finíssimo ou de cetim, tafetá, damasco ou cafa (um magnífico pano de seda) carmesim, o melhor que se podia conseguir por dinheiro; e sobre a cabeça um solidéu com uma tira de veludo preto, presa pelo lado de dentro... Eram também trazidos à sua frente, com grande solenidade, por um nobre ou cavalheiro ilustre de cabeça descoberta, primeiro o Grande Selo da Inglaterra e depois seu chapéu de cardeal. E, ao entrar em sua sala de audiências, encontravam-se a aguardá-lo para acompanhá-lo ao Westminster Hall nobres e outros cavalheiros ilustres, bem como os nobres e cavalheiros de sua própria família; depois, seguia adiante, sendo à sua frente levadas duas grandes cruces de prata e também dois grandes mastros de prata, enquanto o arauto empunhava um grande cetro de prata dourada. Então seus escudeiros gritavam e diziam: 'Avante, meus senhores e amos, abri caminho para a graça de meu senhor!'¹

A extraordinária teatralidade deste poder clerical não escapou à observação dos reformadores protestantes, que chamavam a Igreja de "casa de diversões do papa". Quando a Reforma desmantelou o aparato histriônico do catolicismo na Inglaterra, algumas de suas suntuosas propriedades foram vendidas a atores profissionais, o que se considerou não apenas como um bom exemplo de parcimônia administrati-

va, mas também como um gesto polêmico, a significar que as vestimentas sagradas não passavam na realidade de simples quinquilharias, cujo lugar adequado era um mundo de má reputação onde se vendiam ilusões. Em troca deste polêmico serviço, as companhias teatrais receberam mais que um guarda-roupa atraente e barato. Elas adquiriram o carisma embaçado mas ainda poderoso que teimava em continuar aferrado às velhas vestimentas e que, paradoxalmente, os atores ao mesmo tempo esvaziavam e realçavam. À época em que o chapéu de Wolsey chegou à biblioteca do Christ Church, seu carisma já devia estar praticamente esgotado, mas o colégio pôde conferir-lhe o prestígio de uma curiosidade histórica, de um troféu do longínquo fundador. E em sua vitrina ele ainda irradia um minúsculo quantum de energia cultural.

Sempre me fascinaram transmigrações como a que acabei de delinear – de rituais teatralizados para o próprio teatro e daí para a biblioteca universitária ou o museu –, se bem que normalmente eu as tenha estudado em textos e não na trajetória de peças de vestuário. Alguns anos atrás, com a intenção de sinalizar um afastamento da análise formal e descontextualizada que dominou o *new criticism*, utilizei o termo "novo historicismo" para descrever o interesse pelo engaste de objetos culturais nas contingências da história, e o termo conseguiu certa aceitação. Mas, como a maioria dos rótulos, também este é enganador. O novo historicismo, como o Sacro Império Romano, desmente constantemente seu próprio nome. O *American Heritage Dictionary* apresenta três sentidos para o termo "historicismo":

1. A crença de que na história atuam processos para cuja alteração pouco pode o homem contribuir.
2. A teoria de que o historiador deve evitar todos os juízos de valor em seu estudo de

períodos passados ou de culturas anteriores. 3. Veneração do passado ou da tradição.

A maioria dos trabalhos rotulados de novo historicismo, e certamente o meu próprio trabalho, opõem-se resolutamente a essas posições.

1. "A crença de que na história atuam processos para cuja alteração pouco pode o homem contribuir." Esta formulação apóia-se sobre uma abstração e um esvaziamento simultâneos da atuação humana. Os homens e as mulheres que, em determinadas circunstâncias e épocas, fazem escolhas concretas são transformados em algo chamado "homem". E este ser coletivo sem cor nem nome não pode intervir significativamente nos "processos... que atuam na história", processos que são assim misteriosamente alienados de todos os que os produzem.

O novo historicismo, ao contrário, foge do uso do termo "homem". Seu interesse concentra-se, não no universal abstrato, mas nos casos particulares, contingentes, nas individualidades moldadas e atuantes de acordo com as normas generativas e os conflitos de uma determinada cultura. E essas individualidades, condicionadas pelas expectativas de sua classe, sexo, religião, raça e identidade nacional estão continuamente efetuando mudanças no curso da história. Na verdade, se existe alguma inevitabilidade na visão que o novo historicismo tem da história, ela é essa insistência na atuação, uma vez que se entende que até mesmo a inação ou a marginalidade extrema têm sentido e, portanto, implicam intenção. Sob esse prisma, toda forma de comportamento é uma estratégia: pegar em armas ou fugir são ações sociais significantes, da mesma forma que deixar-se ficar cuidando da própria vida, com o rosto voltado para a parede. A atuação é virtualmente inevitável.

Inevitável, porém nada simples: o novo historicismo, na minha concepção, não pressupõe que os processos históricos sejam inalteráveis e inexoráveis, mas se volta para a descoberta dos limites ou coerções da intervenção individual. Ações que parecem únicas revelam-se múltiplas; o poder aparentemente isolado do gênio individual acaba vinculando-se à energia coletiva e social; um gesto de dissensão pode ser elemento de um processo legitimador maior, enquanto uma tentativa de estabilizar a ordem das coisas pode acabar subvertendo-a. E os valores políticos podem mudar, por vezes abruptamente - não existe qualquer garantia, qualquer certeza absoluta e formal de que o que parece progressista em um determinado conjunto de circunstâncias contingentes não venha a ser visto como reacionário em outro.

A insistência do novo historicismo na inevitabilidade da atuação levou, ao que parece, alguns de seus críticos a enxergarem nele uma celebração nietzschiana da vontade implacável de poder, ao mesmo tempo em que sua reavaliação irônica e cética do culto do individualismo heróico fez com que outros o identificassem como uma doutrina pessimista sobre a impotência humana. Assim, por exemplo, do ponto de vista marxista, um crítico caracteriza o novo historicismo como um "desencanto liberal", que acha que "todo foco aparente de resistência acaba servindo aos interesses do poder". Já sob a perspectiva humanista liberal, outro crítico proclama que "todos os que, como eu, relutam em aceitar a vontade de poder como definição da essência humana provavelmente se sentirão embaraçados com os procedimentos críticos do novo historicismo e com suas conclusões interpretativas".² Só que é exatamente a idéia de "definição da essência humana" que os praticantes do novo historicismo acham vazia e insustentável, enquanto eu contra-argumento que é o amor e não o poder que movimenta o mun-

do. A crítica marxista é mais plausível, porém repousa sobre a asserção de que o novo historicismo postula que “*todo* foco aparente de resistência” acaba sendo cooptado. Alguns acabam sendo, outros não.

Em um ensaio publicado há alguns anos procurei demonstrar que os focos de resistência na segunda tetralogia de Shakespeare são cooptados na afirmação irônica, complexa, mas ao final celebratória, da realeza carismática. Em outras palavras, a estrutura formal e a estratégia retórica das peças fazem com que a platéia tenha dificuldade em recusar seu consentimento ao triunfo do Príncipe Henrique. Shakespeare mostra que o triunfo se apóia sobre um estreitamento claustrofóbico do prazer, uma manipulação hipócrita das aparências e uma traição sistemática da amizade, porém mesmo assim essas manifestações de má-fé só fazem aumentar o prazer consciente do espectador e a ratificação do aplauso. As percepções subversivas não desaparecem, mas, na medida em que permanecem dentro da estrutura da peça, são reprimidas e servem na verdade para reforçar um poder que elas aparentam questionar.

Não afirmei que todas as manifestações de resistência em toda a literatura (ou mesmo em todas as peças de Shakespeare) foram cooptadas – pode-se pensar sem esforço em peças nas quais forças de contenção ideológica são rompidas. Não obstante, as caracterizações desse ensaio em particular, e do novo historicismo em geral, referem-se repetidamente ao suposto argumento da impossibilidade de qualquer resistência.³ A discussão particularizadora de uma situação projetada por um conjunto de peças é imediatamente simplificada e transformada em princípio universal, do qual se excluem a contingência e, portanto, a própria história.

Além disso, minha visão da segunda tetralogia de Shakespeare é mal compreendida quando se pensa que ela exclui a pos-

sibilidade de discordância, mudança ou alteração radical dos processos históricos. O que eu digo é que certas estruturas estéticas ou políticas trabalham no sentido de conter as percepções subversivas que elas geram, e não que essas percepções simplesmente desaparecem. Ao contrário, elas podem ser arrancadas da ordem em que se inserem e servir para moldar um novo conjunto de estruturas radicalmente diferente. De que outra forma poderiam as mudanças acontecer? Ninguém é forçado – a não ser talvez na escola – a considerar totalidades estéticas ou políticas como sacrossantas. A ordem das coisas nunca é simplesmente dada: é necessário trabalho duro para produzir, sustentar, reproduzir e transmitir o modo como as coisas são, e este trabalho pode ser impedido ou transformado. As estruturas podem ser feitas em pedaços, e os pedaços podem ser alterados, invertidos ou rearrumados. Tudo pode ser diferente do que é; tudo poderia ter sido diferente do que foi. Mas não adianta imaginar que a alteração é fácil, automática, sem custos ou obrigações. Aquilo contra que eu me insurgia era a noção de que as ricas ironias das peças históricas são em si mesmas libertadoras, de que saborear a argúcia cética da tetralogia é participar de um ato de resistência política. De uma forma geral, parece-me dúbia a asserção de que certos traços retóricos em obras literárias muito louvadas constituem autênticos atos de libertação política; o fato de que esta afirmação seja hoje ouvida à esquerda, tendo sido nos meus tempos de colégio mais ouvida à direita, não a torna em hipótese alguma menos fátua e presunçosa. Minha intenção era demonstrar, pelo menos no caso das peças históricas de Shakespeare e de diversos discursos análogos, como um conjunto de práticas representacionais e políticas do final do século XVI podia produzir e até mesmo fazer prosperar o que parecia ser sua própria subversão.

Demonstrar isto não é abrir mão da possibilidade de alterar processos históricos – se isto é historicismo, nada quero com ele – mas antes fugir de políticas esteticizadas e idealizadas da imaginação.

2. “A teoria de que o historiador deve evitar todos os juízos de valor em seu estudo de períodos passados ou de culturas anteriores.” Uma vez mais, se este é um dogma do historicismo, o novo historicismo desmente seu nome. Minha prática crítica, como a de muitos outros ligados ao novo historicismo, foi moldada de forma decisiva pelos anos 60 e início dos anos 70 americanos, sobretudo pela oposição à Guerra do Vietnã. Trabalhos que não fossem comprometidos, que não contivessem julgamentos, que não conseguissem associar o presente ao passado não tinham valor. Essa associação poderia ser feita ou por analogia ou por causalidade – ou seja, um determinado conjunto de circunstâncias históricas poderia ser representado de forma a pôr em relevo homologias com aspectos do presente, ou, alternativamente, essas circunstâncias poderiam ser analisadas como forças geradoras que conduziram à situação moderna. Nos dois casos estavam envolvidos juízos de valor, uma vez que parecia impossível uma relação indiferente ou neutra como presente. Ou antes, parecia terrivelmente claro que a neutralidade era em si mesma uma posição política, implicando a decisão de apoiar as políticas oficiais tanto diante do público quanto do meio acadêmico.

Estudar a cultura da Inglaterra do século XVI não significava fugir das perturbações do presente – ao contrário, parecia mais uma intervenção, uma forma de relação. O fascínio que sobre mim exercia o Renascimento provinha do fato de ele me parecer intensamente ligado ao presente, tanto por analogia como por causalidade. Essa dupla vinculação suscitava e qualificava de imediato meus juízos de valor: suscitava-os

porque minha resposta ao passado estava inextricavelmente ligada à minha resposta ao presente; qualificava-os porque a análise do passado revelava a genealogia histórica complexa e perturbadora dos próprios julgamentos que eu estava fazendo. Estudar, portanto, a cultura renascentista era sentir-me ao mesmo tempo mais enraizado e mais distanciado de meus próprios valores.⁴

Outros críticos ligados ao novo historicismo escreveram direta e vigorosamente sobre suas posições, tomando mais explícita do que eu a natureza desse comprometimento.⁵ O fato de eu não o ter feito na mesma medida não se deveu à crença de que, no estudo do passado, meus valores ficavam de certa forma suspensos, mas à convicção de que eles estavam sempre presentes – nos vestígios textuais e visuais que eu escolhia para analisar, nas estórias que eu escolhia para narrar, nas associações culturais que eu tentava fazer, em minha sintaxe, meus adjetivos e pronomes. “O novo historicismo”, escreveu alguém em uma crítica vivaz, “precisa, em todos os sentidos, ser mais abertamente consciente de seus métodos e seus pressupostos teóricos, pois aquilo que se descobre sobre o lugar e a função histórica de textos literários é em larga escala função do ângulo sob o qual se olha e dos pressupostos que possibilitam a pesquisa.”⁶ É claro que nada tenho a opor à autoconsciência metodológica, porém não me inclino tanto a ver a abertura – a articulação explícita dos valores e métodos do crítico – como algo inerentemente necessário ou virtuoso. Nem penso, mesmo acreditando que os valores de uma pessoa estão sempre envolvidos em seus trabalhos, que seja ser necessária uma perfeita integração desses valores com o objeto de estudo. Pelo contrário, algumas das mais interessantes e vigorosas idéias na crítica cultural ocorrem exatamente em momentos de disjunção, desintegração, instabilidade. Uma crítica que nunca encontra obstáculos, que celebra heroínas previsíveis e arrola os

suspeitos de sempre, que acha confirmação para seus valores em tudo que analisa, é simplesmente chata.⁷

3. “Veneração do passado ou da tradição.” A terceira definição de historicismo obviamente está em uma estranha relação com a segunda, mas as duas não são simplesmente alternativas. A aparente abstenção de juízos de valor foi muitas vezes acompanhada por uma admiração ainda mais aparente do passado, embora disfarçada de descrição objetiva. Um dos aspectos mais irritantes de minha formação literária foi seu caráter inexoravelmente celebratório – a crítica literária foi, e em grande parte ainda permanece, uma espécie de teodicéia secular. Toda decisão tomada por um grande artista poderia ser apresentada como brilhante; obras que pareceram falhas e irregulares a uma geração anterior de críticos dispostos a não esconder seus gostos revelavam-se agora como obras-primas de organicidade. Uma atribuição típica da crítica nos meus anos de estudante era demonstrar como um texto que parecia uma colcha de retalhos na realidade constituía um todo complexo: centenas de páginas eram cuidadosamente revolvidas para se provar que o bizarro enredo secundário de *The Changeling* se integrava à maravilha com o enredo trágico principal ou que cada palhaçada sem graça do *Doctor Faustus* era preñe de significado. Por trás desses exercícios havia o pressuposto de que as grandes obras de arte eram o triunfo da intencionalidade, de que eram, na expressão de Bakhtin, monológicas – a expressão madura de uma intenção artística única. Quando este formalismo se combinava, como frequentemente acontecia, com a psicologia do eu e o historicismo, ele postulava a integração estética como reflexo da integração psíquica do artista, e essa integração psíquica como a expressão triunfante de uma comunidade sadia e integrada. Avaliações da relação de Shakes-

peare com a cultura elisabetana eram particularmente sujeitas a este clima de veneração, uma vez que o culto romântico do gênio poético poderia ser associado ao culto político mais antigo criado ao redor da figura da Rainha Virgem.

Aqui, uma vez mais os críticos ligados ao novo historicismo tomaram direção diferente. Mostraram-se mais interessados em conflitos e contradições não-resolvidos do que em integração; preocuparam-se com as margens tanto quanto com o centro; e afastaram-se da celebração de uma ordem estética acabada rumo à pesquisa das bases ideológicas e materiais que possibilitaram a produção de tal ordem. O formalismo tradicional e o historicismo, legados gêmeos da Alemanha do início do século XIX, partilhavam a visão da cultura superior como um espaço harmonizador de reconciliação baseado em um trabalho estético que transcende determinantes específicos econômicos ou políticos. Falta aí a resistência psíquica, social e material, uma alteridade teimosa e inassimilável, um senso de distância e diferença. O novo historicismo tentou restabelecer esta distância. Daí, suas preocupações características terem parecido a alguns críticos despropositadas ou estranhas. “Os adeptos do novo historicismo”, escreve um observador marxista, “parecem agarrar-se a algo fora de propósito, obscuro, até mesmo bizarro: sonhos, festas populares e aristocráticas, denúncias de bruxaria, tratados sobre sexo, diários e autobiografias, descrições de vestimentas, relatórios sobre doenças, registros de nascimento e morte, relatos sobre a insanidade.”⁸ O que me parece fascinante é que preocupações como essas tenham parecido bizarras, especialmente a um crítico comprometido com a compreensão histórica da cultura. O fato de elas terem parecido estranhas indica quão estreitas se tornaram as fronteiras da compreensão histórica e o quanto essas fronteiras precisam ser rompidas.

Na verdade, nenhuma das práticas culturais dessa lista, que poderia ser consideravelmente estendida, é ou deveria ser “fora de propósito” em um estudo da literatura ou da arte renascentista. Ao contrário, cada uma delas leva-nos diretamente ao entendimento dos métodos de regular o corpo do período, de suas estratégias psíquicas conscientes e inconscientes, suas maneiras de definir e lidar com os marginais e os desviantes, seus mecanismos de exibição de poder e de expressão de descontentamento, seu tratamento das mulheres. A razão de tais preocupações terem se tomado “obscuras” está numa idéia mutiladora de causalidade que confina o campo legítimo da atuação histórica dentro de fronteiras absurdamente restritivas. O mundo é dividido entre um grupo previsível de causas estereotípicas e uma massa enorme e penumbrosa de matérias-primas que o artista escolhe para moldar.

Os críticos ligados ao novo historicismo se interessam por expressões culturais como acusações de bruxaria, manuais médicos ou vestimentas não enquanto matéria-prima, mas enquanto matéria “cozida” – complexas articulações simbólicas e materiais das estruturas imaginativas e ideológicas da sociedade que as produz. Conseqüentemente, ao menos em alguns de seus trabalhos (com toda a certeza, nos meus) existe uma tendência a deslocar parcialmente o foco da obra de arte, que é seu objeto formal, para práticas correlatas aduzidas ostensivamente com o fito de iluminar aquela obra. É difícil manter essas práticas num pano de fundo quando se está questionando o próprio conceito de pano de fundo histórico.

Tentei lidar com o problema do foco desenvolvendo uma noção de negociação e permuta cultural, isto é, examinando os pontos nos quais uma prática cultural cruza com outra, tomando emprestadas suas formas e intensidades, procurando afastar apropriações indesejáveis ou deslocando

textos e artefatos de um local para outro. Mas seria enganoso imaginar-se que existe uma completa homogeneização de interesses. Minha preocupação continua centralizada na literatura imaginativa – e não apenas porque outras estruturas culturais nela ressoam vigorosamente. Se não abordo as obras de arte com espírito de veneração, abordo-as com um espírito que melhor se descreveria como de encantamento. O encantamento não tem sido estranho à crítica literária, mas tem sido associado (se bem que apenas implicitamente) mais com o formalismo que com o historicismo. Gostaria de estender este encantamento para além das fronteiras formais das obras de arte, da mesma maneira que gostaria de intensificar a ressonância dentro dessas fronteiras.

Será mais fácil apreender os conceitos de ressonância e encantamento examinando a maneira como nossa cultura apresenta para si mesma, não os vestígios textuais de seu passado, mas os vestígios visuais e materiais que dele sobrevivem, pois estes últimos estão colocados em exibição em galerias e museus projetados especificamente para este fim. Por ressonância entendendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque. Por encantamento entendendo o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada.

O novo historicismo tem evidentemente claras afinidades com a ressonância, uma vez que sua preocupação diante dos textos literários tem sido recuperar, na medida do possível, as circunstâncias históricas originais de sua produção e consumo e analisar a relação entre essas circunstâncias e as nossas. Os críticos ligados ao novo

historicismo procuraram entender as circunstâncias que se entrecruzam, não como um pano de fundo estável e pré-fabricado contra o qual se projetam os textos literários, mas como uma densa rede de forças sociais em evolução e muitas vezes em conflito. A idéia não é encontrar fora da obra de arte uma rocha para nela amarrar com segurança a interpretação literária, mas sim situar a obra em relação a outras práticas representacionais operativas na cultura, em um determinado momento tanto de sua história como da nossa. Na formulação apropriada de Louis Montrose, a meta tem sido apreender simultaneamente a historicidade dos textos e a textualidade da história.

Se é que esta abordagem, desenvolvida para a interpretação literária, é aplicável a vestígios visuais, ela exige uma tentativa de reduzir o isolamento das “obras-primas” individuais, de iluminar as condições de sua feitura, de revelar a história de sua apropriação e as circunstâncias em que chegaram a ser exibidas, de restaurar a tangibilidade, a abertura, a permeabilidade de fronteiras que possibilitaram aos objetos, antes de mais nada, ganhar existência. Uma restauração efetiva da tangibilidade, na maioria dos casos, é obviamente impossível, e as molduras que cercam pinturas são apenas a derradeira confirmação formal do fechamento de fronteiras que marca o acabamento de uma obra de arte. Mas não precisamos dar este acabamento tão por encerrado assim – os museus podem, e por vezes conseguem, fazer com que se recrie imaginativamente a obra em seu momento de abertura.

Essa abertura está ligada a uma característica dos artefatos temida pelos museus – sua precariedade. Embora seja perfeitamente razoável que os museus protejam seus objetos – eu não gostaria que fosse diferente – a precariedade é uma fonte preciosa de ressonância. Thomas Greene, que escreveu um livro de muita sensibilidade

sobre o que chama de “texto vulnerável”, sugere que os ferimentos simbólicos a que a literatura está sujeita podem conferir-lhe poder e fecundidade. “A vulnerabilidade da poesia”, afirma Greene, “deriva de quatro condições básicas da linguagem: sua historicidade, sua função dialógica, sua função referencial e sua dependência da figuração.”⁹ Três dessas condições são diferentes para as artes visuais, sob aspectos que pareceriam reduzir a vulnerabilidade: a pintura e a escultura podem ser destacadas mais prontamente que a linguagem tanto da referencialidade quanto da figuração, e as pressões do diálogo contextual são diminuídas pela ausência de um *logos* inerente, uma palavra constitutiva. Mas a quarta condição – a historicidade – no caso de artefatos materiais, cresce imensamente de importância, chegando, na verdade, a ser virtualmente literalizada. Os museus funcionam, em parte por seu projeto e em parte a despeito deles próprios, como monumentos à fragilidade das culturas, à queda das instituições sustentadoras e das casas nobres, ao colapso de rituais, ao esvaziamento de mitos, aos efeitos destrutivos da incúria das guerras e à dúvida corrosiva.

Fascinam-me os sinais de alteração, de adulteração e até mesmo de destrutividade que muitos museus tentam simplesmente apagar. Em primeiro lugar e mais obviamente, o ato do deslocamento, que é essencial para a coleta de praticamente todos os artefatos mais antigos e da maioria dos modernos – tirados de capelas, arrancados de paredes de igrejas, removidos de casas em ruínas, pilhados como espólio de guerra, roubados, “adquiridos” de maneira mais ou menos honesta pelos economicamente dominantes dos economicamente fracos, herdeiros pobres e acudados de dinastias arruinadas ou ordens religiosas empobrecidas. Em segundo lugar, há as marcas dos próprios artefatos: a tentativa de riscar ou desfigurar a imagem do diabo em numerosas pinturas do final da Idade Média e do

Renascimento, o encobrimento das partes genitais em figuras esculpidas ou pintadas, a mutilação iconoclástica de representações humanas ou divinas, a evidência de cortes ou reformas para adaptar a uma nova moldura ou finalidade, as rachaduras, chamuscados ou narizes quebrados que registram indiferentemente os grandes desastres da história e os acidentes aleatórios da incompetência trivial. Até mesmo esses acidentes – marcas de uma fragilidade literal – podem ter sua ressonância. O clímax de uma exposição absurdamente hagiográfica de Proust, anos atrás, era uma vitrina contendo um pequeno vaso, remendado e modesto, com a nota: “Este vaso foi quebrado por Marcel Proust”.

Como este exemplo cômico sugere, artefatos danificados podem ser instigadores, não apenas como testemunhas da violência da história, mas também como sinais de utilização, marcas do toque humano e, portanto, laços com a abertura para o toque que foi a condição de sua criação. A maneira mais familiar de recriar a abertura de artefatos estéticos sem reavivar simplesmente sua vulnerabilidade é através do emprego habilidoso de textos explanatórios em catálogos, nas paredes da exposição ou em cassetes. Os textos assim distribuídos apresentam e efetivamente substituem o contexto que foi apagado no processo de remoção do objeto para o museu. Mas, na medida em que esse contexto é parcialmente, e muitas vezes primariamente, visual tanto quanto verbal, o contextualismo textual tem suas limitações. Daí, a muda eloquência da exibição da paleta, dos pincéis e de outros utensílios que um artista de determinado período teria utilizado, ou de objetos que são representados nas pinturas expostas, ou de materiais e imagens que de alguma forma caminham paralelamente ou se entrecruzam com as obras de arte formais.

Entre os momentos mais ressonantes estão aqueles em que objetos supostamen-

te contextuais assumem vida própria, produzem um apelo que rivaliza com o do objeto formalmente privilegiado. Uma mesa, uma cadeira, um mapa, muitas vezes aparentemente colocados apenas para compor uma decoração ambiental para uma grande obra, tornam-se singularmente expressivos e significantes, não como “pano de fundo”, mas como práticas representacionais em si mesmas instigadoras. Essas práticas podem influenciar a obra principal, de modo que começamos a vislumbrar uma espécie de circulação: a prática cultural e a energia social implícitas na elaboração do mapa entram na órbita estética da pintura, a qual, por sua vez, nos possibilita registrar alguma coisa do significado representacional do mapa. Ou ainda o tecido puído de uma velha cadeira ou as marcas na madeira de uma escrivaninha justapõem à pintura ou escultura privilegiadas sinais não apenas do tempo mas também do uso, a impressão do corpo humano sobre o artefato, e chamam a atenção para a remoção deliberada que livra certos objetos estéticos grandemente louvados da ameaça dessa impressão.

Na verdade, o efeito da ressonância não depende necessariamente de um colapso da distinção entre arte e não-arte. Ele pode ser atingido despertando-se no espectador o sentido da construção cultural e historicamente contingente dos objetos de arte, a noção das negociações, permutas, mudanças de direção, exclusões pelas quais certas práticas representacionais podem ser separadas de outras práticas representacionais a que parcialmente se assemelhem. Uma exposição ressonante freqüentemente distancia o espectador da celebração de objetos isolados, e o leva em direção a uma série de relações e questões sugeridas, apenas semivisíveis. Como os objetos chegaram a ser expostos? O que está em jogo na sua categorização como “dignos de museu”? Como eram originariamente utilizados? Quais as condições culturais e mate-

riais que possibilitaram sua produção? Quais os sentimentos das pessoas que originariamente seguraram esses objetos, os acariciaram, colecionaram, possuíram? Qual o significado de meu relacionamento com esses mesmos objetos agora que eles estão expostos aqui, neste museu, neste dia?

É o momento de dar um exemplo mais substancial. Talvez o museu de mais pura ressonância que já visitei seja o Museu Estatal Judaico de Praga. Ele não está sediado em apenas um edifício, mas em uma série de antigas sinagogas espalhadas pelo antigo Bairro Judaico da cidade. A mais antiga delas – conhecida como Velha-Nova Sinagoga – é uma estrutura medieval de duas naves, que data do último terço do século XIII; as demais são na maioria renascentistas ou barrocas. Nessas sinagogas estão expostos objetos judaicos de 153 comunidades judias da Boêmia e da Morávia. Em uma delas fica a exposição permanente dos trabalhos em prata oriundos das sinagogas, em outra fica o material têxtil, em uma terceira códices do Torá, objetos rituais, manuscritos e impressos ilustrativos das crenças, tradições e costumes judaicos. Uma das sinagogas mostra o obra do médico e artista Karel Fleischmann, principalmente desenhos feitos no campo de concentração de Terezin, durante os meses de prisão que antecederam sua deportação para Auschwitz. No prédio ao lado, no Salão da Sociedade Funerária de Praga, fica uma angustiante exposição de desenhos das crianças de Terezin. Finalmente, uma sinagoga, fechada à época de minha visita a Praga, encerra simplesmente uma parede com milhares de nomes em homenagem aos judeus vítimas da perseguição nazista na Tchecoslováquia.

“As ricas coleções de arte sinagoga do Museu e os edifícios históricos das sinagogas do Bairro Judaico de Praga”, diz o catálogo do Museu Estatal Judaico, “constituem um complexo memorial que em ne-

nhuma outra parte da Europa foi preservado na mesma extensão.” “Um complexo memorial” – o museu não trata tanto de artefatos e sim da memória, e a forma que a memória assume é a de um *kaddish* secularizado, uma prece comemorativa pelos mortos. A atmosfera exerce um efeito peculiar sobre o ato de observar. É interessante notar as diferenças entre as litografias mordazes, à la Groz, de Karel Fleischmann nos anos anteriores à guerra, e o estilo atormentado, ao mesmo tempo distanciado e angustiado, dos desenhos do campo de concentração, mas discriminações estéticas soam estranhas e totalmente fora de lugar. E parece inteiramente absurdo, até mesmo indecente, preocupar-se com o relativo mérito artístico dos desenhos que sobreviveram de crianças que não sobreviveram.

A discordância entre ver e relembrar reduz-se grandemente diante dos artefatos mais antigos e menos carregados emocionalmente, mas também aqui os objetos rituais em suas vitrinas passam uma impressão estranha e desolada. A estranheza, suponho, não seria maior que a provocada pela visão de um deus maia ou, já que o assunto é este, pela visão de uma píxide ou de um cibório, mas já nos tornamos tão familiarizados com a exposição de tais objetos, tão acostumados a considerá-los obras de arte que nem mesmo católicos devotos, pelo que sei, se sentem necessariamente desconcertados pela transformação que esses objetos sofreram ao passar da função ritual para a exibição estética. E até bem recentemente as vozes dos povos tribais que poderiam se opor à exibição de seus artefatos religiosos não foram ouvidas e, se tivessem sido, certamente não seriam atendidas.

Os objetos judaicos nem estão suficientemente distantes para serem absorvidos no *ethos* distanciado da exposição antropológica nem suficientemente familiares para serem emoldurados ou postos em vitrinas ao lado dos retábulos e relicários que

encham os museus ocidentais. E por mais comoventes que sejam enquanto instrumentos mnemônicos, os objetos rituais do Museu Estatal Judaico em sua maioria não são, em contraste com o que acontece na arte litúrgica cristã, particularmente dignos de nota por sua antiguidade ou beleza extraordinária. São produtos de um povo que resiste em combinar a representação de figuras com a prática religiosa, portador de uma forte tendência antiicônica. Os objetos como que têm pouca vontade de ser observados. Muitos deles são artefatos – cortinas de arca, coroas do Torá, peitorais, ponteiros e outros semelhantes – cuja finalidade era serem retirados ou removidos para tornar possível o ato que importava: não a visão, mas a leitura.

Mas a inibição da visão no Museu Judaico associa-se paradoxalmente com a sua ressonância. Esta ressonância depende não da estimulação visual, mas de uma intensidade sentida de nomes e, por trás dos nomes, como o próprio termo ressonância sugere, de vozes: as vozes daqueles que cantaram, estudaram, murmuraram suas preces, choraram e depois foram silenciados para sempre. E misturadas a essas vozes há outras – as dos judeus que em 1389 foram assassinados na Velha-Nova Sinagoga onde buscavam refúgio, a do grande cabalista do século XVI, Jehuda ben Bezalel, conhecido como Rabino Loew, a quem se atribui a criação do Golem, e a do irônico cabalista do século XX, Franz Kafka.

Kafka provavelmente seria o mais habilitado a captar imaginativamente a fonte básica de ressonância do Museu Estatal Judaico: o fato de que a maioria dos objetos estão no museu – deslocados, preservados e transformados categoricamente em objetos de arte – porque os nazistas guardaram os artigos que confiscaram nas sinagogas de Praga que decidiram preservar exatamente para este fim. Em 1941, a Hochschule nazista de Frankfurt criou um Insti-

tuto de Pesquisa da Questão Judaica, que por sua vez iniciou um esforço maciço para confiscar bibliotecas, arquivos, artefatos religiosos e bens pessoais dos judeus. Em meados de 1942, Heydrich, principal autoridade designada por Hitler para o chamado Protetorado da Boêmia e Morávia, escolheu Praga como sede do Escritório Central para Tratamento da Questão Judaica, e um oficial da SS, o Untersturmführer Karl Rahm, assumiu o controle do pequeno museu judaico existente, fundado em 1912, que passou a se chamar Museu Central Judaico. Os novos estatutos do museu anunciavam que “os numerosos bens judaicos de valor histórico e artístico, até aqui espalhados pelo território do Protetorado, devem ser recolhidos e guardados”.¹⁰

Nos meses seguintes, chegaram dezenas de milhares de itens confiscados das 153 comunidades judaicas da Boêmia e da Morávia, tendo as datas de remessa estreita relação com as de deportação dos “doadores” para os campos de concentração. Os peritos formalmente contratados pelo museu judaico original foram obrigados a catalogar os itens, e os nazistas complicaram esta imensa tarefa determinando também que os infelizes e mal-nutridos curadores preparassem um guia das coleções e organizassem exposições privadas para o pessoal da SS. Entre setembro de 1942 e outubro de 1943 foram montadas quatro importantes exposições. Como elas exigiam bem mais espaço que as modestas acomodações do museu judaico existente, as grandes sinagogas antigas de Praga – esvaziadas pela proibição nazista do culto judaico em público – foram parcialmente remodeladas para a ocasião. Assim, por exemplo, em março de 1943, na Sinagoga Klaus, do século XVII, foi montada uma exposição sobre as festas e as práticas judaicas ligadas ao ciclo vital. “Quando o Sturmbannführer Günther visitou pela primeira vez a coleção em 6 de abril, exigiu

várias mudanças, inclusive a tradução de todos os textos hebraicos e o acréscimo de uma exposição sobre a preparação da comida *kasher*” (*Precious legacy*, p. 36). Traçaram-se planos para outras exposições, mas os curadores – que tinham se entregado à tarefa com um misto estranho de abnegação, ironia, impotência e heroísmo – foram àquela altura mandados para os campos de concentração e assassinados.

Depois da guerra, os poucos sobreviventes da comunidade judaica tcheca aparentemente sentiram que não tinham condições de sustentar o uso ritual das sinagogas ou manter as grandes coleções. Em 1949, o Conselho da Comunidade Judaica ofereceu como doação ao governo da Tchecoslováquia as sinagogas e tudo que continham. Assim, elas se tornaram o “complexo memorial” ressonante e impuro que hoje são – uma máquina cultural que gera uma incontável oscilação entre a homenagem e a dessacralização, a saudade a desesperança, as vozes dos mortos e o silêncio. Pois a ressonância, como a nostalgia, é impura, um híbrido forjado nas brechas pouco conhecidas, nas cesuras, entre palavras como Museu, Estatal e Judaico.

Quero evitar a conclusão de que ressonância se liga necessariamente a destruição e ausência – ela também pode ser encontrada em uma sobrevivência inesperada. A chave está na sugestão de uma comunidade maior de vozes e habilidades, de uma densidade etnográfica imaginada. Cabe aqui um outro exemplo. Existe em Yucatán um sítio arqueológico do final do período clássico maia, extenso e em grande parte não-escavado, chamado Coba, em que a principal sobrevivência é uma pirâmide alta, conhecida como Nahoch Mul. Depois de passar um dia andando pelo local, eu estava descansando na piscina do Club Med Archaeological Villa, que fica próximo, na companhia de um amável engenheiro de Little Rock especializado em

estruturas. Para puxar conversa, perguntei a meu colega de piscina o que ele, como especialista em estruturas, pensava de Nahoch Mul. “Do ponto de vista de um engenheiro”, respondeu ele “uma pirâmide não é algo muito interessante, não passa de uma enorme estrutura baseada na gravidade. Mas”, acrescentou, “você reparou no stand da Coca Cola no caminho para lá? É o mais impressionante exemplo de arquitetura maia contemporânea que já vi”. Achei perfeitamente possível que ele estivesse me gozando, mas retornei no dia seguinte para verificar – o stand da Coca Cola passara completamente despercebido em minha primeira visita. Na verdade, algum maia empreendedor construía um abrigo extraordinariamente elegante com um teto piramidal arrojado, feito de ripas e galhos engenhosamente entrelaçados. Lugares como Coba são impregnados daquilo que Spenser chamava de Ruínas do Tempo – a nostalgia de uma civilização perdida, que entrou em colapso muito antes de Cortez ou Montejo abrirem caminho pela floresta. Não obstante as frequentes tentativas coloniais de colocá-los ou imaginá-los fora da existência, os maias de fato não desapareceram, e uma simples improvisação arquitetônica de um comerciante tinha repentinamente mais ressonância para mim do que os túmulos da cidade “perdida”.

Meu pensamento imediato foi que o stand inteiro da Coca Cola poderia ser embarcado para Nova Iorque e colocado em exposição no Museu de Arte Moderna. Este impulso afasta-nos da ressonância e em direção ao encantamento. Pois o MOMA é um dos grandes espaços contemporâneos, não para se ouvir vozes misturadas, não para a memória histórica, não para a densidade etnográfica, mas para se olhar de forma intensa e encantada. O olhar pode dizer-se encantado quando o ato de atenção fecha um círculo ao redor de si mesmo, do qual, com exceção do objeto, tudo fica excluído, quando sua intensidade bloqueia todas as

imagens circundantes, silencia todas as vozes murmurantes. Para sua garantia, talvez o espectador tenha comprado um catálogo, lido uma inscrição na parede, ligado o cassetete. No momento de encantamento, porém, todo esse aparato simplesmente pára de funcionar.

A chamada *butique lighting*, que se tornou popular nos últimos anos – um banho de luz que produz o efeito surreal de parecer que emerge de dentro do objeto em vez de focalizá-lo emanando de uma fonte externa a ele –, é uma tentativa de provocar ou intensificar a experiência do encantamento, como se os modernos designers de museus temessem que o encantamento estivesse se tornando cada vez mais difícil de ser suscitado ou corresse o risco de deslocar-se para as vitrinas das butiques dos estilistas e das lojas de antiguidades. A associação dessa iluminação – ao lado de hastes plásticas transparentes e de outros dispositivos para criar a ilusão mágica da suspensão luminosa e livre da ação da gravidade – com o comércio parecia sugerir que o encantamento se liga a aquisição e posse. No entanto, a experiência da maioria dos museus de arte consiste em *não* tocar, *não* levar para casa, *não* possuir os objetos maravilhosos. Os museus modernos, na verdade, ao mesmo tempo evocam o sonho da posse e o esvaziam.¹¹ (Alternativamente, poderíamos dizer que eles deslocam esse sonho para suas lojas de souvenirs, onde a *butique lighting* novamente serve para aumentar a aquisição, desta vez de reproduções que substituem as obras de arte inacessíveis.)

Mais que estrutural, esse esvaziamento ou deslocamento é um aspecto histórico da manipulação do encantamento por parte do museu – isto é, as coleções de objetos planejadas para provocar encantamento surgiram precisamente dentro do espírito de aquisição pessoal e só em seguida dele se separaram. Na Idade Média e no Renascimento, caracteristicamente ouvimos fa-

lar de objetos maravilhosos no contexto daqueles que os possuíam (ou deles se desfaziam). Assim, por exemplo, em sua *Vida de São Luís*, Joinville escreve que, “durante a estadia do rei em Saida, alguém lhe trouxe uma pedra que se partia em camadas”:

Era a pedra mais maravilhosa do mundo, porque, quando se levantava uma das camadas, encontrava-se a forma de um peixe marinho entre os dois pedaços de pedra. O peixe era inteiramente de pedra, mas nada faltava em sua forma, olhos, ossos ou cor que o fizesse parecer que não estava vivo. O rei me deu uma dessas pedras. Dentro achei uma tenca de cor marrom, igual em todos os detalhes a uma tenca verdadeira.¹²

As salas de maravilhas do Renascimento tinham ao menos tanto a ver com a posse como com a exibição. O encantamento derivava não apenas do que podia ser visto mas ainda do sentimento de que as prateleiras e as caixas estavam repletas de maravilhas não vistas, tudo propriedade prestigiosa do colecionador. Neste sentido, o culto do encantamento nasceu intimamente associado a certo tipo de ressonância, uma ressonância ligada à evocação, não de uma cultura ausente, mas da grande superfluidade das coisas raras e preciosas do grande senhor. Essas coisas não eram necessariamente admiradas por sua beleza – o maravilhoso estava ligado ao excessivo, ao surpreendente, ao literalmente esquisito, ao prodigioso. Não se tratava necessariamente de manifestações da habilidade artística de criadores humanos. O virtuosismo técnico podia realmente suscitar encantamento, mas isso também faziam as conchas de náutilo, os ovos de avestruz, ossos estranhamente grandes (ou pequenos), crocodilos empalhados e fósseis. E, o que é mais importante, tais objetos não

eram necessariamente expostos à observação cuidadosa.

A experiência do maravilhoso, de início, não era vista como essencialmente, ou mesmo primariamente, *visual* – relatos de maravilhas tinham a mesma força que sua visão. Ver era importante e desejável, naturalmente, mas apenas para possibilitar os relatos, que passavam então a circular como equivalentes virtuais das próprias maravilhas. As grandes coleções medievais de maravilhas eram quase inteiramente textuais: *Maravilhas do Oriente*, de Frei Jordanus, *O Livro das Maravilhas*, de Marco Polo, *Viagens de Mandeville*. Alguns dos manuscritos eram iluminados, mas as iluminuras eram quase sempre ancilares do registro textual das maravilhas, da mesma forma que os livros de emblemas eram originalmente textuais e só posteriormente passaram a ser ilustrados. Mesmo no século XVI, quando o poder da experiência visual direta foi gradativamente valorizado, o maravilhoso foi teorizado sobretudo como fenômeno textual, como o fora na antiguidade. “Quem não se destaca no poder de suscitar encantamento”, escreveu o influente crítico italiano Minturno na década de 1550, “não pode ser chamado de poeta.”¹³ Para Aristóteles o encantamento associava-se ao prazer como fim da poesia, e na *Poética* ele examinava as estratégias através das quais os trágicos e os poetas épicos usavam o maravilhoso para suscitar encantamento. Também para os platônicos o encantamento era concebido como um elemento essencial da arte literária: no século XVI, o neoplatônico Francesco Patrizi definiu o poeta como o principal “criador do maravilhoso”, afirmando ainda que o maravilhoso se faz presente quando os homens “ficam estupefatos, arrebatados em êxtase”. Patrizi chega ao ponto de considerar o encantamento como uma faculdade especial da mente, uma faculdade que na verdade é a mediadora entre a capacidade de pensar e a capacidade de sentir.¹⁴

Os museus de arte moderna refletem uma profunda transformação da experiência: o colecionador – um Getty ou um Mellon – pode ainda ser celebrado, e o valor de mercado é registrado até com mais intensidade, mas o centro do mistério reside na unicidade, na autenticidade e no poder visual da obra-prima, exibida de maneira ideal para aumentar seu carisma, para instigar e recompensar a intensidade do olhar do espectador, para manifestar o gênio artístico. Os museus exibem as obras de arte de maneira a significar que ninguém, nem mesmo o proprietário nominal ou o doador, podem penetrar a zona de luz e possuir efetivamente o objeto maravilhoso. O objeto existe não para ser possuído, mas sobretudo para ser visto. Até mesmo a *fantasia* da posse já não é mais central para quem visita o museu e vê. Ou melhor, ela foi invertida, de tal modo que o objeto em sua essência não parece ser uma possessão, mas antes ser ele mesmo o possuidor daquilo que há de mais valioso e duradouro.¹⁵ O que a obra possui é o poder de suscitar encantamento, poder este que, na ideologia estética dominante do Ocidente, lhe foi infundido pelo gênio criador do artista.

Está além do objetivo deste breve ensaio tratar da transformação da experiência do maravilhoso de espetáculo da posse em mística do objeto – uma história extremamente complexa, determinada por múltiplos fatores, centrada em mudanças institucionais e econômicas. Mas penso que seja importante dizer que, pelo menos em parte, esta transformação foi moldada pelo projeto coletivo dos artistas ocidentais e reflete a sua visão. Já no início do século XVI, quando o maravilhoso se encontrava ainda associado sobretudo ao prodigioso, Dürer começa, no famoso diário em que descreve os objetos mexicanos enviados a Carlos V por Cortez, a reconsiderá-lo:

Vi as coisas que foram trazidas para o Rei da nova terra dourada: um sol todo

de ouro da largura de uma braça, e uma lua toda de prata do mesmo tamanho, também duas salas cheias de armaduras do povo de lá, as mais variadas espécies de armas assombrosas, arneses e dardos, escudos maravilhosos, vestimentas estranhas, colchas, e todos os tipos de objetos maravilhosos de uso variado, muito mais bonitos de se ver do que prodígios. Essas coisas eram todas tão preciosas que foram avaliadas em cem mil florins de ouro. Durante toda minha vida não vi nada que tenha alegrado tanto meu coração quanto essas coisas, porque vi entre elas obras de arte maravilhosas, e admirei-me dos sutis *ingenia* dos homens de outras terras. Em verdade, não posso expressar tudo que pensei então.¹⁶

A descrição de Dürer está repleta das marcas convencionais do senso de encantamento de seu período: ele acha importante que os artefatos tenham sido trazidos como uma espécie de tributo ao rei, que tenham sido utilizadas grandes quantidades de metais preciosos, que se tenha calculado seu valor de mercado; ele observa a estranheza dos objetos, muito embora, de forma não-crítica, assimile essa estranheza ao repertório de objetos de sua própria cultura (que inclui arneses e colchas). Mas também observa, numa percepção de todo incomum para seu tempo, que esses objetos eram “muito mais bonitos de se ver do que prodígios”. Dürer desloca a fonte da admiração do esquisito para o estético e compreende o efeito da beleza como o testemunho de um gênio criador: “vi entre elas obras de arte maravilhosas, e admirei-me dos sutis *ingenia* dos homens de outras terras”.

Seria enganoso desconsiderar as relações de poder e riqueza codificadas na resposta do artista, porém seria ainda mais enganoso, penso, interpretar essa resposta como expressão imediata dessas relações. Dürer expressa uma compreensão estética

– uma forma de maravilhar-se, admirar-se e conhecer – que é no mínimo parcialmente independente das estruturas da política e do mercado.

Essa compreensão – de forma nenhuma autônoma, mas ainda assim não redutível às forças institucionais e econômicas que a moldaram – centra-se num certo tipo de olhar, um olhar cujas origens estão no culto do maravilhoso e, portanto, na capacidade da obra de arte de gerar surpresa, deleite, admiração e sugestões de gênio no espectador. O conhecimento que deriva deste tipo de olhar talvez não seja de grande utilidade no esforço de se entender outra cultura, mas é de uma importância vital na tentativa de entender a nossa. Uma das realizações marcantes de nossa cultura foi ter modelado este tipo de olhar, um dos prazeres mais intensos que ela tem a oferecer. Este prazer não possui uma política inerente e necessária, seja radical ou imperialista, mas as observações de Dürer sugerem que ele no mínimo se origina do respeito e admiração pelos *ingenia* dos outros. Este respeito é uma resposta digna de ser alimentada e realçada. Daí que, por todas as minhas afinidades e interesses acadêmicos, sou cético com relação à recente tentativa de transformar nossos museus, de templos do encantamento em templos da ressonância.

O exemplo mais surpreendente de semelhante tentativa talvez seja a transferência das pinturas do Jeu de Paume e do Louvre para o novo Musée d’Orsay. O Musée d’Orsay é ao mesmo tempo uma manifestação espetacular da *dépense* cultural francesa e um gerador extremamente autoconsciente e excepcionalmente elegante de ressonância, incluindo-se aí a ressonância literal de vozes em uma enorme gare abobadada. Com o deslocamento das obras-primas impressionistas e pós-impressionistas para a vizinhança de obras de pintores bem menos conhecidos – Jean Béraud, Guillaume Dubuffe, Paul Sérus-

sier, e assim por diante – bem como para a proximidade das artes decorativas e da escultura do período, o museu transformou um grupo notável de gênios altamente individuados em participantes comprometidos de um período vital, conflituoso e imensamente produtivo da história cultural francesa. Este novo arranjo é guiado por numerosos cartazes informativos de boa apresentação gráfica, ao lado evidentemente da extraordinária arquitetura do próprio edifício.

Tudo isto foi inteligentemente concebido e deslumbrantemente executado. Em um dia frio de inverno em Paris, o visitante do Museu pode olhar do alto de um dos balcões ao lado dos relógios da antiga estação ferroviária e deliciar-se com o desenho ondulante formado pelos impermeáveis pretos e cinzentos dos espectadores embaixo, passando pelas aberturas entre as divisórias maciças de granito preto do interior projetado por Gay Aulenti. O desenho parece animar espontaneamente o estilo do período – se não Manet, pelo menos Caillebotte. É como se uma cena pintada tivesse recuperado a capacidade de movimentar-se e ecoar.

Mas o que foi sacrificado no altar da ressonância cultural foi o encantamento visual centrado na obra-prima estética. A atenção se dispersa entre uma ampla gama de objetos culturais menores que articulam coletivamente a impressionante produção criadora da cultura francesa no final do século XIX, mas a experiência do antigo Jeu de Paume – o olhar intenso pousado sobre Manet, Monet, Cézanne, e por aí fora – foi radicalmente reduzida. As pinturas estão ali, mas são mediadas pelo contextualismo ressonante do próprio prédio e sua miríade de objetos, e por seus cartazes descritivos e analíticos. Além do mais, muitas das maiores pinturas foram como que relegadas a espaços pequenos, onde é difícil vê-las adequadamente – como se o

projeto do museu tentasse garantir o triunfo da ressonância sobre o encantamento.

Mas, é necessário o triunfo de um sobre o outro? Para atender aos propósitos deste artigo, obviamente exagerei o grau em que estes modelos são alternativos para os museus (ou para a leitura de textos) – na verdade, toda exposição digna de ser vista contém elementos marcantes de um e de outro. Acho que o impacto da maioria das exposições tende a ser mais profundo quando o apelo inicial é o encantamento, um encantamento que então conduz ao desejo de ressonância, por ser mais fácil passar do encantamento à ressonância que da ressonância ao encantamento. O mestre de Tomás de Aquino, Alberto o Grande, em um trecho notável de seu *Comentário sobre a metafísica de Aristóteles*, explica por que as coisas se passam dessa forma:

Define-se o encantamento como uma constrição e suspensão do coração provocada pelo estupor diante do aparecimento sensível de algo tão portentoso, grande e incomum que o coração sofre uma sístole. O encantamento é, portanto, algo parecido com o medo em seu efeito sobre o coração. O efeito do encantamento, essa constrição e sístole do coração, surge então de um desejo não realizado, mas sentido, de conhecer a causa daquilo que parece portentoso e incomum: assim foi no início, quando os homens até então inexperientes, começaram a filosofar... Hoje, o homem que se intriga e se encanta aparentemente não conhece. Por conseguinte, o encantamento é o movimento do homem que não conhece em seu caminho para a descoberta, para chegar ao fundo daquilo que encanta e determinar sua causa... Esta é a origem da filosofia¹⁷.

É esta também, do ponto de vista do novo historicismo, a origem de um desejo

significativo de ressonância cultural. Mas, enquanto a filosofia busca suplantar o encantamento com o conhecimento seguro, a função do novo historicismo é reacender continuamente o maravilhoso no âmago do ressonante.

Notas

1. George Cavendish, *The life and death of Cardinal Wolsey*, em Richard S. Sylvester e Davis P. Harding (orgs.), *Two early Tudor lives* (New Haven e Londres, Yale University Press, 1962), p. 24-5. Podemos perceber novamente o simbolismo dos chapéus mais adiante no texto, quando Wolsey inicia sua queda precipitada do poder: "E falando com Mestre Norris com os joelhos na lama, ele quis tirar o barrete de veludo da cabeça, mas não conseguiu desfazer o nó sob o queixo. Então, rompeu com violência o cordão, tirou o barrete e ajoelhou-se com a cabeça descoberta" (p. 106).

2. Walter Cohen, "Political criticism of Shakespeare", em Jean E. Howard e Marion F. O'Connor (orgs.), *Shakespeare reproduced: the text in history and ideology* (Nova Iorque e Londres, Methuen, 1987), p. 33; Edward Pechter, "The new historicism...", p. 301.

3. "Os praticantes do novo historicismo e os materialistas culturais", esclarece um resumo típico, "representam, e ao representar reproduzem, em sua *nova* história das idéias, um mundo que é hierárquico, autoritário, hegemônico e à prova de subversão... Neste quadro, afirmou Stephen Greenblatt comovedoramente, não pode haver subversão – certamente não para nós!" (Neely, p. 10). Comovedoramente ou de outra forma qualquer, não afirmei tal coisa; afirmei que o espectador das peças históricas era continuamente tantalizado por uma resistência ao mesmo tempo poderosa e protelada.

4. Ver meu *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare* (Chicago, University of Chicago Press, 1980), p. 174-5: "Situamo-nos no término do movimento cultural iniciado no Renascimento; os pontos em que nosso mundo social e psicológico parece estar se despedaçan-

do são as juntas estruturais que eram visíveis quando ele foi construído."

5. Louis Adrian Montrose, "Renaissance literary studies and the subject of history", em *English literary Renaissance* 16 (1986), p. 5-12; Don Wayne, "Power, politics, and the Shakespearean text: recent criticism in England and the United States", em Jean E. Howard e Marion F. O'Connor (orgs.), op. cit., p. 47-67; Catherine Gallagher, "Marxism and the new historicism", em Harold Veenser (org.), *The new historicism* (Nova Iorque e Londres, Methuen, no prelo).

6. Jean E. Howard, "The new historicism in Renaissance studies", em Arthur F. Kinney e Dan S. Collins, *Renaissance historicism: selections from "English literary Renaissance"* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1987), p. 32-3.

7. Se não existe portanto suspensão de juízos de valor no novo historicismo, não deixa de ocorrer uma complicação desses juízos, a que chamei de sentimento de estranhamento. Esse estranhamento está associado ao abandono da crença na inevitabilidade histórica, porque, com este abandono, os valores do presente já não podem mais parecer o resultado necessário de uma progressão teleológica irreversível, seja no sentido da iluminação ou do declínio. Um historicismo mais antigo, que proclamou conscientemente ter evitado todos os juízos de valor em sua consideração do passado – ter-nos dado a realidade *wie es eigentlich gewesen* –, nem por isso evitou todos os juízos de valor: simplesmente forneceu um relato enganoso do que realmente fez. Neste sentido, o novo historicismo, pelo que reconhece de envolvimento e parcialidade, pode ser ligeiramente menos propenso que o historicismo antigo a impor seus valores à força sobre o passado, uma vez que esses valores parecem historicamente contingentes.

8. Cohen, op. cit., p. 33-4.

9. Thomas Greene, *The vulnerable text: essays on Renaissance literature* (Nova Iorque, Columbia University Press, 1986), p. 100.

10. Apud Linda A. Altshuler e Anna R. Cohn, "The precious legacy", em David Altshuler (org.), *The precious legacy: Judaic treasures from the Czechoslovak state collections* (Nova Iorque, Summit Books, 1983), p. 24. O esboço aqui traçado sobre a origem do Museu Estatal

Judaico parafraseia em grande medida este capítulo.

11. Na verdade, o sonho de possuir o objeto que encanta é despertado e esvaziado também no comércio, pois, no momento em que o objeto – sapato, vestido ou sopeira – é retirado de seu banho mágico de luz, perde o encanto e retorna ao estado de uma compra comum.

12. Joinville, *Life of Saint Louis*, em *Chronicles of the Crusades*, trad. de M. R. B. Shaw (Harmondsworth, Penguin, 1963), p. 315.

13. Apud J. V. Cunningham, *Woe or wonder: the emotional effect of Shakespearean tragedy* (Denver, Alan Swallow, 1960; ed. orig. de 1951), p. 82.

14. Baxter Hathaway, *Marvels and commonplaces: Renaissance literary criticism* (Nova Iorque, Random House, 1968), p. 66-9. O relato de Hathaway sobre Patrizi é em grande parte tirado de Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago, University of Chicago Press, 1961).

15. É, po tanto, um erro associar o olhar intenso de quem visita o museu com o olhar apropriativo do macho sobre o qual tanto se tem escrito ultimamente. Penso até que o discurso sobre o olhar apropriativo do macho carece ele próprio de uma considerável qualificação.

16. Apud Hugh Honour, *The new golden land: European images of America from the discoveries to the present time* (Nova Iorque, Pantheon Books, 1975), p. 28.

17. Apud Cunningham, op. cit., p. 77-8.

Stephen Greenblatt, professor do Departamento de Inglês da Universidade da Califórnia, Berkeley, esteve no Brasil em março de 1992 para participar do seminário "A construção da América". O terceiro capítulo de seu livro *Marvelous possessions*, lançado nos EUA em 1991, foi traduzido e publicado em *Estudos Históricas*, v. 2, nº 3, 1989, p. 43-62.