

O MUSEU TRANSFORMADO EM CAMPO OPERATÓRIO EM *GUARDIÃES DO LOUVRE*

THE MUSEUM TRANSFORMED IN OPERATORY CAMP IN *GUARDIANS OF THE LOUVRE*

10.19177/memorare.v6e22019110-120

Rafael Senra Coelho⁵⁸

RESUMO: A graphic novel *Guardiães do Louvre* propõe uma visita pouco ortodoxa ao Museu do Louvre, em Paris, focada não nos roteiros turísticos, mas na apreciação de obras de autores como Jean-Baptiste Camille Corot e Vincent Willem Van Gogh. A abordagem do autor, Jiro Taniguchi, se assemelha à perspectiva de “campo operatório” (*table*) sugerida por Georges Didi-Huberman, onde o processo se sobrepõe à obra pronta (*tableau*). Em uma visão historiográfica, a proposta de Taniguchi apresenta múltiplas (e infinitas) possibilidades de interpretação, abrindo-se em um panorama dinâmico e heterogêneo, semelhante à ideia de olhar o passado “a contrapelo” proposta por Walter Benjamin.

Palavras-chave: Processo. Cartografia. Montagem.

ABSTRACT: The graphic novel *Guardians of the Louvre* proposes an unorthodox visit to the Louvre Museum in Paris, without focus on tourist itineraries but on the appreciation of works by authors such as Jean-Baptiste Camille Corot and Vincent Willem Van Gogh. The approach of the author Jiro Taniguchi looks like the perspective of the “operative field” (*table*) suggested by Georges Didi-Huberman, where the process is more important than the finished work (*tableau*). In a historiographical view, Taniguchi's proposal presents multiple (and infinite) possibilities of interpretation, opening in a dynamic and heterogeneous panorama, similar to the idea of looking at the past “against the grain” proposed by Walter Benjamin.

Keywords: Process. Cartography. Editing.

1 INTRODUÇÃO

A graphic novel *Guardiães do Louvre* não nasceu como uma obra isolada. Sua origem remete à parceria feita entre a editora francesa Futuropolis e o museu do Louvre, que gerou, entre 2005 e 2019, a publicação de vinte e cinco *graphic novels* de diferentes autores. Essa série de obras tinha como temática as visitas de diferentes personagens ao famoso museu parisiense. O autor japonês Jiro Taniguchi foi convidado para realizar uma edição para a coleção da Futuropolis, o que gerou a publicação, em 2014, de *Les Gardiens du Louvre*. Quatro anos depois, em 2018, a obra foi publicada no Brasil com a fiel tradução de *Guardiões do Louvre*, pela editora Pipoca & Nanquim.

Logo nas primeiras páginas da HQ, fica claro que Taniguchi passa longe de realizar uma narrativa apologética e promocional a respeito do Louvre. A princípio, o mais previsível seria

⁵⁸ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e professor adjunto da Universidade Federal do Amapá. E-mai: rararafeals@yahoo.com.br.

pensar que a abordagem convencional (focada nos roteiros clássicos de visita) seria o foco, sobretudo ao considerar o apoio direto do museu neste projeto. Talvez o fato dessa história ser incorporada a uma coleção que já estava em andamento (e que contava com vários outros álbuns que tinham explorado todo tipo de abordagem) tenha pesado no encaminhamento da narrativa. Seja como for, Taniguchi passa longe de qualquer tentativa de englobar a totalidade do acervo do Louvre. Na verdade, ao longo da narrativa, Taniguchi apresenta a representação de um roteiro de visita bastante pessoal, focado principalmente em quadros de Jean-Baptiste Camille Corot e Vincent Willem Van Gogh.

2 DESENVOLVIMENTO

A abordagem de Taniguchi em *Guardiões do Louvre* oferece uma possibilidade de análise vinculada a ideias de pensadores como Walter Benjamin e Aby Warburg, nomes que evocamos a partir de uma análise geral proposta por Georges Didi-Huberman. Este historiador francês apresenta uma teoria que costura ideias desses e de outros intelectuais, e, em última instância, propõe leituras pouco ortodoxas da história, que até mesmo quebram com a hegemonia da tradição platônica como perspectiva privilegiada de pensamento ocidental.

A análise de imagens que Didi-Huberman discute envolve organizações e disposições aleatórias de múltiplas imagens, ou seja, recombinações e até mesmo subversões de ordenações supostamente previsíveis. O pensamento deste teórico francês opera sempre através de múltiplos paralelos, como, por exemplo, o projeto do Atlas Mnemosyne proposto por Aby Warburg no início do século, ou mesmo com a noção de se olhar a história “a contrapelo” que Walter Benjamin trouxe em seu antológico ensaio “Sobre o Conceito de História”, escrito poucas décadas após o Atlas warburgiano.

Nosso intuito é se valer de tais teorias para desenvolver uma leitura da representação de visita do Louvre feita pelo personagem de Taniguchi, que evita propositalmente as partes populares do museu. Ao evitar o óbvio (e até mesmo discutir o aspecto vazio das visitas mais previsíveis), percebemos que a narrativa de *Guardiões do Louvre* acaba adquirindo um olhar mais subjetivo, pessoal, e até mesmo singular.

Tudo começa com a apresentação do personagem principal, cujo nome não é citado na obra (e que talvez seja um alter ego do próprio Taniguchi, visto que, em dado momento, ele menciona que sua viagem à Paris ocorreu após uma participação sua no Salão Internacional de Quadrinhos em Barcelona, Espanha) (TANIGUCHI, 2018, p. 5). Como já era sua terceira visita à capital francesa, resolveu privilegiar um local que nunca tinha visitado antes: o Museu do Louvre. E depois de ouvir dizer “que em um ou dois dias não dá para conhecer tudo”, ele então reserva “pelo menos três (dias)

só para o Louvre” (TANIGUCHI, 2018, p. 11). Ou seja, inicialmente, sua pretensão era a de ter uma experiência *integral* do que o Louvre tem para oferecer, algo muito distante de um roteiro pouco ortodoxo de visita.

Podemos considerar que a própria ida do personagem ao Louvre já era, de certa maneira, parte de um roteiro peculiar mais amplo: de visita à Paris. Nos daremos o direito de imaginar aqui que, provavelmente nas primeiras vezes que o personagem estivera na “cidade luz”, talvez tenha visitado os lugares e espaços mais consagrados da capital (como a Torre Eiffel ou o Arco do Triunfo, por exemplo). Pelo fato de estar a fazer sua terceira visita, ele menciona, porém, que queria arriscar algo diferente, e isso acaba envolvendo a visita ao Museu do Louvre.

Tudo indicava que, pelo fato de estar indo ao Louvre pela primeira vez, ele pretendia fazer uma visita “padrão”, pautada pela observação de priorizar as principais obras e os lugares mais populares, e, feito isso, tentar passar por todo o museu (o que justificaria a decisão de separar três dias para a tarefa). Tal intenção vai, pouco a pouco, sendo questionada, como quando o personagem chega até a frente do Louvre e se depara com inúmeras filas, confessando que “não esperava tanto” e que “vai demorar até para entrar no museu” (TANIGUCHI, 2018, p. 12). Antes de se dirigir para lá, são mostradas algumas cenas do personagem em casa, justificando que estava com uma gripe severa, que o força a tomar remédios que lhe provocam alucinações (tal procedimento da narrativa acaba por tentar tornar críveis os eventos fantásticos que ocorrerão quando o protagonista adentrar no museu). Esse estado de percepção mais sensível, permeado pela gripe e pelo efeito dos remédios, acaba fazendo com que a experiência de visita padrão lhe pareça tortuosa: diante de milhares de pessoas que caminhavam pelos corredores do Louvre, o personagem constata que “é gente demais”, e que precisa sair dali e ir “para algum lugar onde não tenha tanta gente” (TANIGUCHI, 2018, p. 13).

Ele chega a conferir um roteiro de visita e especular idas à lugares amplamente visitados do Museu, como a ala Denon ou exposições baseadas em peças da antiga Grécia e de Roma (TANIGUCHI, 2018, p. 14). Mas os efeitos delirantes do remédio voltam a lhe perturbar e ele acaba por visualizar diante de si uma idealização do Louvre onde não apenas os corredores estão completamente vazios – há apenas o personagem e as obras expostas – mas também percebe que uma das obras tornou-se guia de sua visita: a estátua de Nice, ou A Vitória de Samotrácia (TANIGUCHI, 2018, p. 15-19).

Tornada “viva”, Nice assume uma forma diferente da estátua real exposta no Louvre, que não possui mais os braços e nem a cabeça. A distância entre a Nice “guardiã do Louvre” e a estátua real da Vitória de Samotrácia é a primeira marca conceitual presente na obra de Taniguchi: o delírio do protagonista abre duas perspectivas de abordagem da história. Uma é idealizada, herdeira do platonismo, enquanto que a outra, mais heterodoxa e inusitada, traça seu percurso a partir das

circunstâncias e de desígnios materiais. A Nice “Guardiã” traz uma idealização de Taniguchi (sendo que, no final de *Guardiães do Louvre*, a idealização de Nice dá lugar à idealização da antiga esposa do personagem), enquanto que a estátua real, com os membros faltantes e as marcas da passagem do tempo em sua superfície, representa o que as circunstâncias da história fizeram com ela.

Para Georges Didi-Huberman, a perspectiva do atlas nunca possui uma forma definitiva. Assim como a estátua real de Nice, temos um constante devir atuante, um processo que não cessa e que abre possibilidades múltiplas de leitura. Isso faz do atlas algo perigoso e, ao mesmo tempo, generoso, e seu risco vem justamente da subversão do paradigma epistêmico platônico, que se faz vigente ainda hoje no que entendemos como civilização ocidental.

A grande tradição platônica promoveu, sabe-se, um modelo epistêmico fundado sobre a preeminência da Ideia: o conhecimento verdadeiro supõe, nesse contexto, que apenas uma esfera inteligível seja previamente extraída – ou purificada – do meio sensível, portanto, de imagens, onde nos aparecem os fenômenos. Em visões modernas dessa tradição, as coisas (*Sachen*, em alemão) só encontram sua razão, suas explicações, seus algoritmos em causas (*Ursachen*) corretamente formuladas e deduzidas, por exemplo, na linguagem matemática. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18)

A relação entre *Sachen* e *Ursachen* pode ser notada, de acordo com Didi-Huberman, na ideia de *quadro*, ou na significação que a imagem do quadro tem para uma tradição neoplatônica moderna, como quando, por exemplo, Leon Battista Alberti (em sua obra *De Pictura*) elege o quadro como uma espécie de “frase correta”, como se fosse um período retórico inquestionável (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18). O atlas, por outro lado, traz a perspectiva da *mesa*, em tudo oposta ao quadro. Afinal, para Didi-Huberman,

O atlas faz, então, imediatamente, explodir os quadros. Ele quebra tanto as certezas autoproclamadas da ciência, que não duvida de suas verdades, quanto as da arte, que não duvida de seus critérios. Ele inventa, em meio a isso tudo, zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos. Ele ignora deliberadamente os axiomas definitivos. É que ele faz parte de uma teoria do conhecimento fadada ao risco do sensível e de uma estética fadada ao risco da disparidade. Ele desconstrói, por sua própria exuberância, os ideais de unicidade, especificidade, pureza, conhecimento integral. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19)

Em *Guardiães do Louvre*, a quebra da unicidade ocorre, primeiramente, no movimento de Nice ao levar o protagonista a ver as obras “que todos vocês querem ver”, como a Vênus de Milo ou a pintura da *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci (TANIGUCHI, 2018, p. 22-23). No Museu idealizado, o protagonista consegue ver as principais obras do catálogo sem precisar passar pelas multidões. Contudo, Nice o relembra das condições gerais que ocorrem no mundo real e coloca o protagonista diante das outras pessoas enquanto diz: “Difícil apreciar arte desse jeito, não? Este lugar se tornou um popular ponto turístico. Pois a *Mona Lisa* é realmente tratada como o ponto alto do Louvre. Mas não os culpo” (TANIGUCHI, 2018, p. 25).

Após mostrar as condições ideais e reais que perpassam as obras mais significativas do acervo do Louvre, Nice leva o protagonista para lugares inusitados do Museu, como as instalações de controle climático do Louvre (TANIGUCHI, 2018, p. 26). Em seguida, define a sua morada como um “labirinto do sonho. Um lugar que existe entre os sonhos e a realidade” (TANIGUCHI, 2018, p. 27). Um lugar que coleta importantes objetos de arte, sendo que “em cada um deles habita uma alma. Independentemente de serem ou não expostos no museu” (TANIGUCHI, 2018, p. 28). Nice deixa claro que o Louvre é muito maior do que seus cânones, do que suas obras mais badaladas.

Após essa importante experiência, o protagonista já percebe que as impressões mais previsíveis do Louvre, alardeadas por especialistas e por guias de visitação, parecem-lhe subitamente dessacralizadas. Em sua mente ecoam trechos de um livro que leu na infância, *Shinzen to Jinsei*, onde o autor, Roka Tokutomi, escreve sobre um pintor chamado Jean-Baptiste Camille Corot, dizendo que “tamanha era sua fidelidade ao desenhar a natureza que se tornou o pintor paisagista mais poético e livre de todos. Eu declaro, com todas as palavras, que amo as pinturas de Corot. E admiro profundamente o artista em si” (TANIGUCHI, 2018, p. 33-34).

Ali fica claro que o protagonista não está mais sendo orientado por critérios objetivos e passa a estabelecer seu próprio roteiro. Ao entrar no Louvre, ele observa que se trata de “mais um dia cheio de visitantes” e começa a “atravessar o mar de gente tentando evitar o roteiro turístico, onde sempre é mais lotado” (TANIGUCHI, 2018, p. 35). A importância que Corot tem para o personagem não obedece a desígnios universais, mas   influência que esse pintor teve no Japão, onde esse personagem cresceu. Além da cita o de Tokutomi (citado como um literato da Era Meiji), ele relembra que A Sociedade Meiji de Artes promoveu Corot no Japão em várias ocasiões, sendo a primeira delas em 1889, e, depois, em 1903 (TANIGUCHI, 2018, p. 37).

Em seguida, o guia imaginário que surge para explicar as obras de Corot ao protagonista não é mais uma obra de arte tornada viva (como a Vitória de Samotrácia) e, sim, um pintor e crítico do fim do século XIX, chamado Chu Asai. Suas opiniões sobre arte se diferenciam do senso comum, como quando ele, por exemplo, diz que o quadro *Mulher com Pérola*, de Corot, se iguala   *Mona Lisa*, de Da Vinci, e completa: “pelo menos é o que eu acho” (TANIGUCHI, 2018, p. 45).

Se abra armos a ambiguidade da obra no que tange ao fantástico, podemos considerar duas possibilidades para as entidades vistas pelo protagonista: ou são projetadas por ele (e podemos entender claramente porque o ponto de vista delas se vincula claramente ao dele), ou existem em uma outra realidade e se alinham ao protagonista por afinidade de ideias. Em todos os casos, temos a considera o por maneiras peculiares de olhar para o acervo do Louvre.

Se considerarmos a proposta de Walter Benjamin de “ler a história a contrapelo”, percebemos que a narrativa de Taniguchi evita se alinhar com a “história dos vencidos”. Longe de menosprezar os clássicos, o que se nota nesses episódios de *Guardi es do Louvre*   uma tentativa de jogar luz

sobre autores e obras que mereceriam uma atenção especial, mas se encontram sempre ofuscados pelo excesso de representação e de atenção que os cânones do Museu geralmente arregimentam.

“O jogo de recolher todos esses elementos e com eles montar uma imagem singular remete ao caleidoscópio, brinquedo constituído a partir da combinação de fragmentos, do jogo de espelhos e, principalmente, do movimento, que possibilita a formação de uma nova imagem a cada olhar. É Georges Didi-Huberman que, relendo Walter Benjamin, retoma a noção do caleidoscópio como o modelo teórico que permitiria ler a história a contrapelo” (TONON, 2011, p. 5).

Logo após se encontrar com Chu Asai, o protagonista se evade do Louvre e, como em um sonho, ele magicamente se vê em uma galeria de exposição no Japão. Essa evasão não se dá apenas no espaço, mas no tempo, pois tanto o tom sépia das imagens quanto as roupas das pessoas na galeria deixam claro que se trata também de outra época. O personagem é levado por Vitória de Samotrácia, que diz que se tratam dos “encontros do destino que acontecem dentro da correnteza de seu inconsciente” (TANIGUCHI, 2018, p. 49).

Ali, ele acompanha uma exposição de Chu Asai em que o escritor Soseki Natsume fala para seus alunos sobre como podemos apreciar as obras de Asai. A grafia em itálico nas falas de Natsume nos faz supor que Taniguchi não criou ou imaginou essas falas, mas as transcreveu de alguma fonte não referenciada.

Há algo notoriamente oculto pairando em sua atmosfera, ajudado pelas tonalidades bem claras de aquarela que ele usou, e pelas poucas cores também. Nota-se que o pincel não estagnou em momento algum. É como se ele tivesse pintado todo o quadro numa pincelada só. É impressionante. Podemos captar a sensibilidade aguçada com que Asai via a natureza enquanto desenhava. Ele deve ter prendido a respiração para que a mão reproduzisse tamanha delicadeza e detalhismo. (TANIGUCHI, 2018, p. 50-51)

A apreciação que interessa ao protagonista não é a do quadro estático e, sim, do *processo* que levou à construção desse quadro. Logo que o personagem chegou na exposição, o guia/escritor Soseki Natsume já alertara: “Não vejam o quadro em si. Em vez disso, tentem sentir o refinamento do próprio Asai” (TANIGUCHI, 2018, p. 48). O interesse na feitura do quadro é maior que em seu resultado e, nessa perspectiva, o processo é o que motiva a apreciação, mais que o resultado final. Prova disso é que, após as considerações de Natsume, o protagonista acaba por entrar dentro de uma pintura de Corot e, acompanhado de Chu Asai, eles andam pelos esboços do artista. Essa imersão imaginária, que poderia ter se dado na obra pronta, passa-se em um estágio de feitura, enquanto Asai discute que “primeiro vem o esboço. Em seguida, mais esboços. Esboços são linhas que assumem emoção. É a forma” (TANIGUCHI, 2018, p. 53). Em seguida, o guia do protagonista diz que “o artista precisa capturar na natureza a sistemática do seu encanto, que sobrepuja até

mesmo a própria natureza. Por isso, o esboço é uma importante etapa do trabalho de um pintor. Sem um bom esboço, pintura nenhuma se sustenta” (TANIGUCHI, 2018, p. 54).

Pelo próprio traço aquarelado e bem executado do autor de *Guardiães do Louvre*, percebe-se que a narrativa foi elaborada por um apreciador de arte. E, ao expor suas considerações sobre as obras que ele escolhe (segundo critérios bem pessoais, como já discutimos), seu interesse principal está nos bastidores e no processo em si. Por isso, o passeio por dentro da obra (que, de certa maneira, nos remete à uma cena já clássica do filme *Sonhos*, de Akira Kurosawa, onde o personagem entra dentro de um quadro de Van Gogh) não ocorre tendo como inspiração o quadro pronto, mas seu esboço.

Ao reler Walter Benjamin, Didi-Huberman nos traz a ideia de “ler o que jamais foi escrito”, ou seja, “a leitura antes de toda a linguagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 22). Percebemos isso quando o protagonista acaba por visitar não a obra pronta de Corot, mas o seu esboço. Ou seja, ele se interessa pelo esboço, por aquilo que não está exposto e que, de certa maneira, jamais foi escrito – no sentido de que não foi divulgado. O artista “escreve” o esboço como arquitetura temporária, como suporte que sustenta a obra vindoura, contudo, o esboço em si não é o resultado almejado. Só se tem o esboço como objetivo de apreciação quando o intuito é mirar mais o processo e o movimento. É por isso que Taniguchi ressaltava as pinceladas e a maneira com a qual Asai (que se filia à tradição pictórica de Corot) pinta seus quadros.

O fato de Taniguchi ser um oriental certamente pesa em sua abordagem do Museu do Louvre e da contribuição que oferece diferentes caminhos que influenciam na história da pintura. Por ter crescido e desenvolvido sua carreira longe dos grandes centros irradiadores de cultura, o autor certamente percebeu que a trajetória dos artistas consagrados não se deve apenas à percursos ocorridos nos grandes centros. Isso fica bem nítido quando o personagem Van Gogh fica fascinado com o fato do protagonista de *Guardiães do Louvre* ser japonês, dizendo: “Oh! Japonais...! Que maravilha, o país dos Ukiyo-e. Hokusai! Hiroshige! Eisen! Tenho todos no meu quarto” (TANIGUCHI, 2018, p. 69). Aqui, Taniguchi joga uma evidência no dado (nem sempre noticiado) da influência de autores japoneses na obra de Van Gogh – o que mostra, sobretudo, que os diálogos entre o centro e as bordas são verdadeiras vias de mão dupla.

Na construção do Atlas Mnemosyne, Aby Warburg tentava, a todo momento, trazer a noção de que os processos históricos são profundamente heterogêneos, carregados de multiplicidades e de relações espúrias nem sempre evidenciadas. Para Didi-Huberman,

Uma das contribuições mais decisivas da história da arte warburguiana reside na descoberta, no cerne mesmo daquilo que o Ocidente produziu de mais “clássico” ou de mais “comedido” – a saber, a arte greco-romana, de um lado, e o Renascimento italiano, de outro –, de uma impureza fundamental ligada a grandes movimentos migratórios que só

uma *Kulturwissenschaft* digna desse nome podia expor, isto é, capaz de ler *os movimentos de espaço* em cada configuração visual.

(...) Tudo o que se passa no coração dos “centros” artísticos se deve também a esses fios menos visíveis que tecem as migrações culturais, de modo que é preciso ir até Bagdá ou Teerã, Jerusalém ou Babilônia, para ter a medida do que se passa em Roma, Florença ou Amsterdã. É tal *conhecimento* nômade, desterritorializado que nos convida à impureza fundamental das imagens, sua vocação para o deslocamento, sua intrínseca natureza de montagem (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34).

E é preciso ir também até o Oriente, nos lembra Taniguchi – mais precisamente, até o Japão –, se quisermos entender a história da arte moderna, pós-impressionista, em um período onde a tradição do ukiyo-e e das litogravuras japonesas influenciou bastante os movimentos do fim do século XIX como a *art nouveau* e até mesmo as vanguardas europeias.

Toda a história de vida de Taniguchi decerto influenciou sua maneira de olhar para as obras de arte, que não envolve uma busca pelas “obras-primas” acabadas e pelo mito do gênio individual ainda tão vigente nos grandes centros. Para Didi-Huberman,

(...) Longe do quadro [*tableau*] único, fechado sobre si, portador de graça ou de gênio – até no que se chama obra-prima –, certos artistas e pensadores se comprometeram a descer, por assim dizer, modestamente até a mais simples, embora mais dispatada, *mesa*. Um quadro pode ser sublime, uma mesa provavelmente jamais o será.

Mesa de oferenda, de cozinha, de dissecação ou de montagem, depende do caso. Mesa ou “prancha” de atlas (diz-se *plate* em inglês ou *lâmina* em espanhol, mas o francês, como para *Tafel* em alemão ou *távola* em italiano, tem a vantagem de sugerir uma certa relação tanto com o objeto doméstico quanto com a noção de quadro). (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24)

Tanto o público quanto parte dos críticos que passam pelo Louvre provavelmente buscam pelas obras mais badaladas no afã de ter um vislumbre de sentimento sublime, de ser arrebatado por uma obra-prima sempre comentada em catálogos, enciclopédias e compêndios diversos que tratam da história da arte. Contudo, se nos vincularmos às ideias de Kant em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, de 1790, existe uma diferença entre o belo e o sublime: a primeira qualidade remete ao sentimento apolíneo da obra pronta, definida (talvez muito mais vinculado à noção de quadro sobre a qual discute Didi-Huberman). Enquanto que o sentimento do sublime seria mais irracional, dionisíaco, ocorreria em circunstâncias de *dissolução da forma*, de indefinição (e, até mesmo por isso, é impossível de ser entendido *in loco*, sendo absorvido pela pessoa *a posteriori*) (KANT, 1993).

É esse sublime, vinculado à obra em processo, indefinida, que Taniguchi persegue. É o sentimento de dissolver a obra, de desintegrá-la “a contrapelo”, não para destruí-la, mas para vê-la nascer de novo, para tentar recriar, em uma instância imaginária, seu processo de criação. O olhar de Taniguchi parece olhar para o passar do tempo como se os relógios andassem em sentido anti-horário, e como se fosse possível que as obras de arte nunca estivessem prontas, mas fossem parte

de um processo infinito e cíclico. Sendo que esse processo não opera no quadro em si, mas *no olhar do observador*, que enxerga as reentrâncias do processo na própria obra (nas pinceladas, na sua elaboração, na busca do olhar do artista) e, valendo-se da imaginação e da observação, inverte o tempo e faz com que a obra volte à vida. Como se os objetos e as coisas tivessem o mesmo destino do personagem *Benjamin Button* do conto de F. Scott Fitzgerald, o olhar a contrapelo permite que uma existência não caminhe mais para seu acabamento (a morte), mas para seu nascedouro (o início da vida).

Essa perspectiva parece um contrassenso se considerarmos que o personagem se encontra em um *museu*, um lugar que existe como uma espécie de “mausoléu” de obras, de quadros (*tableau*) como túmulos, exibindo algo que já se cumpriu, algo acabado. Muito diferente de um ateliê de artistas, onde o que se vê são processos e mesas cheias de rabiscos (*table*). Contudo, no Louvre reconfigurado pelo delírio imaginativo de Taniguchi, as obras criam vida e não apenas literalmente (como a estátua da Vitória de Samotrácia), mas no olhar caleidoscópico do protagonista, que devolve às obras prontas (quadros) a possibilidade de voltarem a existir enquanto processo e enquanto devir (mesa).

Mais adiante na *graphic novel* o protagonista se encontra com Vincent Van Gogh, e, novamente, esse encontro não ocorre no tempo e no espaço do Louvre, mas no passado (pouco antes de 1890), na cidade de Auvers-sur-Oise, onde Van Gogh morou nos seus últimos anos de vida. Ali, o protagonista acompanha uma representação do que seria a produção de *O Jardim de Daubigny*, apresentada e descrita pelo próprio personagem Van Gogh. O pintor mostra a obra ainda na fase de esboços e apresenta seus vislumbres para o que pretende na execução das cores. Depois de descrever cada elemento gráfico e as cores, ele até mesmo especula se irá ou não desenhar um gato preto no primeiro plano (TANIGUCHI, 2018, p. 74-75).

Contudo, o aspecto onírico da história nos mostra que a viagem do protagonista não se dá apenas do presente para o passado. Enquanto ele está lá seu olhar está, a todo momento, contaminado pelas representações canônicas que perpassam a própria vida e obra de Van Gogh. Quando ele entra dentro do quarto em que morava o pintor, por exemplo, há um especial espanto de sua parte, talvez por uma referência à pintura *Quarto em Arles*, baseado no quarto de pensão alugado por ele (TANIGUCHI, 2018, p. 72). Além das referências artísticas, há as biográficas, como quando o protagonista vê uma arma cair das coisas de Van Gogh, tendo já um prenúncio do suicídio que irá acabar com a vida do artista (e fato sobre o qual ele nada pode fazer, apesar de estar diante do pintor) (TANIGUCHI, 2018, p. 69).

Tais eventos se assemelham à algumas características do atlas warburgiano, que atua como um “objeto anacrônico” – da mesma maneira que o protagonista da obra de Taniguchi, um deslocado temporal, que se vê diante da mesa de Van Gogh, do caos do momento criativo, ainda

distante do que se tornaria cosmos, obra acabada, laureada, e um dos pilares da tradição pictórica moderna. Esse “objeto anacrônico” observa tanto o nascimento das obras quanto o prenúncio do fim do artista (através da arma que cai despreziosamente no chão). Cercado por tempos heterogêneos, o protagonista está diante do que Didi-Huberman se refere como “a leitura antes de tudo” e “a leitura depois de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24).

Em seguida, a narrativa de *Guardiães do Louvre* se volta para as relações entre Van Gogh e Corot voltam através do pintor Charles-François Daubigny – artista que fora amigo de Corot e que influenciou Van Gogh. Os jardins que Vincent pintara pertenciam à antiga casa de Daubigny, um espaço que corresponde, na atualidade, ao Museu Maison-Atelier de Daubigny. O protagonista da obra visita o museu e observa, fascinado, uma pintura feita por Corot e Daubigny, sendo que o primeiro a desenhou com carvão e o segundo a pintou por cima, querendo representar o amor e a amizade entre os dois (TANIGUCHI, 2018, p. 77-79).

Isso influencia a terceira visita do protagonista ao Louvre, que acaba se dirigindo para a Galeria de Pinturas Francesas no Nível dois do Museu. Ali, seu foco exclusivo é uma pintura específica de Daubigny, que é analisada meticulosamente pelo protagonista. Nenhuma outra obra canônica do Louvre mereceu tanta atenção do personagem (e conseqüentemente, do autor Jiro Taniguchi) quanto a desse pintor impressionista.

O protagonista acaba voltando ao Museu para uma visita não previamente idealizada, mas o faz após ser confrontado com uma frase enigmática de Nise/Vitoria de Samotrácia, que diz que “em breve, a pessoa por quem você tanto espera... também poderá aparecer aqui” (TANIGUCHI, 2018, p. 85). Nesta visita ele se depara com dois acontecimentos, de ordem objetiva e subjetiva. No primeiro, o personagem é apresentado a um episódio histórico em que o Louvre corria o risco de deixar de existir. Por causa da invasão nazista à França nos anos de 1940, em pleno auge da Segunda Guerra Mundial, o vice-diretor da Reunião dos Museus Nacionais da França, Jacques Jaujard, organiza uma operação de evacuação do Museu em que suas principais obras foram levadas para diversos depósitos e residências ao longo da França, escondidas dos nazistas devido ao risco de serem destruídas (TANIGUCHI, 2018, p. 90-116).

O segundo acontecimento envolve um encontro imaginário do protagonista com sua esposa, que já tinha morrido há três anos. Tudo começa quando ele, já em seu quinto dia na capital parisiense, decide novamente visitar o Louvre, entrando pelo Hall Napoleão, e constatando, com desagrado, que o Museu novamente estava lotado (TANIGUCHI, 2018, p. 121). Ele visita a Tumba de Philippe Pot, até que, subitamente, vê sua esposa andando pelos corredores do Museu. Os diálogos desse encontro trazem algo de muito pessoal, com aspectos bastante sentimentais, ainda que os desenhos dessas páginas mostrem, de maneira bem evidente diversas obras do Louvre ao

redor do casal (TANIGUCHI, 2018, p. 122-127). Quem justifica esse encontro é Nice/Vitória de Samotrácia, alegando que

Ela (a recordação da esposa) queria que você sentisse o júbilo. A luz... o sentido de viver. De viver e existir. Aqui e agora. Até a menor e mais singela das coisas teve um momento de “nascer” e uma história a trilhar... para, no final, a alma que a habitava alcançar seu descanso. O que você viu foram os íterins dessas histórias. (TANIGUCHI, 2018, p. 129).

3 CONCLUSÃO

A mensagem que Taniguchi escolhe para fechar sua obra *Guardiães do Louvre* envolve a perspectiva pessoal da história e podemos ler isso tanto na questão da recordação de cunho pessoal (através da presença de uma imagem da esposa) quanto da própria interpretação pessoal da história. Essa perspectiva, em termos de método historiográfico, pode ser encontrada nas ideias de Georges Didi-Huberman que, costurando as teorias de historiadores como Walter Benjamin e Aby Warburg, apresenta a possibilidade de contrariar leituras consideradas quase que “unânimes” da história, ou a história dos “vencedores”, como propõe Benjamin. Jiro Taniguchi adentra nos labirintos do Louvre, mas seu mapa não é dado por ninguém mais senão por ele mesmo.

É através de seu cabedal pouco ortodoxo de referências que ele apreciará um lado menos conhecido do Museu através de uma série de processos e escolhas que se apresentam para nós na leitura da *graphic novel* de maneiras pouco previsíveis: não como um aglomerado de “quadros de uma exibição”, como na suíte do compositor russo Modest Mussorgsky, mas mais próximos de uma modesta mesa de trabalho aberta para encontros e bastidores, como um ateliê de releituras e devires que persiste pelos séculos, anacrônico e infinito.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto**. Coleção O Olho da História, vol. 3. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

TANIGUCHI, Jiro. **Guardiães do Louvre**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2018.

TONON, Elisa Helena. Vida – caleidoscópio: Leminski leitor de Benjamin. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC – Ética, Estética**. Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0775-1.pdf>. Acessado em 07 de agosto de 2019.

Submetido em: 13/10/2019. Aprovado em: 10/12/2019.